

Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

Lujo Parežanin

Pjesništvo Josipa Severa
i problemi proučavanja neoavangardne književnosti

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Slaven Jurić, prof. dr. sc.

Zagreb, 2014.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. <i>Diktator</i> ili put prema kraju puta.....	2
2.1. Nacionalna dijakronija i oblikovanje recepcijskog horizonta.....	3
2.2. Opoziv subjekta ili na zgarištu avangardnog raja.....	7
2.3. Rasap optimalne projekcije.....	16
3. <i>Anarhokor</i> , korak do povijesne avangarde.....	21
4. Severove prigodne stilizacije.....	30
4.1. Prvomajske poslanice.....	32
4.2. Kraj avangardnog raja?.....	37
5. Bibliografija.....	41

1. Uvod

Dosadašnje su se interpretacije Severova opusa pretežito bavile jedinim njegovim zbirkama, *Diktatorom* i *Anarhokorom*. Takvo je sužavanje, sasvim razumljivo, u potpunosti odredilo tumačenje Severova odnosa spram njegova avangardnoga interteksta. Tako se kod Dubravke Oraić Tolić (1989) navodi upravo put od jedne ka drugoj kao razdaljina čijim je prevaljivanjem Sever napravio konačni proboj u postavangardu, dok Bošnjak (1998) u svojoj disertaciji *Modeli moderniteta* pretjerano ne zahvaća u *Anarhokor*, držeći se općih teza o Severu kao „pragu neoavangarde“.¹ Iako prihvaćamo navedene interpretacije kao vrijedne i temeljne svakom tumačenju Severovih zbirki, ovdje ćemo se držati nešto drukčijih okvira: dok između *Diktatora* i *Anarhokora* nailazimo na bliskost u pogledu odnosa spram avangarde, punu realizaciju postavangardne poetike pronaći ćemo tek u Severovim izmještenim, u zbirke neokupljenim djelima. Sažeto izrečeno, dvije njegove zbirke promatraćemo kao samoosvještavanje neodrživog položaja neoavangarde, kao nužan preduvjet njezina kraja, a izbor iz pjesama objavljivanih u nekim značajno drukčijim kontekstima pokazat će da Sever tu neodrživost konačno objektivizira te da tu skupinu tekstova eksplicitno realizira kao birgerovsku samokritiku *avangarde*, upućujući na uvjetnu *dovršenost* avangarde kao povijesnoga događaja. Tek po tom razvojnem tijeku možemo shvatiti punu inovativnost Severove poetske svijesti. Isto tako, on će nam omogućiti da razriješimo temeljni terminološki nesporazum u *Teoriji avangarde* Petera Bürgera – onaj o odnosu između neoavangarde, povijesne avangarde i tzv. „postavangardne faze umjetnosti“. Razlika između intertekstualne geste njegovih dviju zbirki i realizacije te geste u njegovim drugim tekstovima pokazat će da je osnovni problem Bürgerove teorije nedostatak uvida da postoje različiti modaliteti povijesnosti nekoga kulturnog fenomena. Tako će nam Severovo pjesništvo omogućiti da pomak od neoavangarde ka postavangardi vilijamsovski shvatimo kao pomak od rezidualnoga ka arhaičnom kulturnom statusu historiografskih povijesnih avangardi. Tek s tim korakom one uistinu postaju i *teorijski* povijesnima.

¹ Dok Bošnjak učestalo koristi termin „neoavangarda“, Oraić Tolić govori o punoj realizaciji postmodernističke poetike: „U *Diktatoru*, na izmaku megakulture modernizma, Sever je još uvijek vjerovao da može *diktirati* novi, distopijski prioritet zvuka u susretu sa smislom. [...] U *Anarhokoru*, u doba postmoderne i postmodernizma, Sever je izgubio tu i svaku nadu, a njegovo se pjesništvo rastočilo u magičnu *anarhiju* strukture.“ (Oraić Tolić, 1989: 15-16) Smisao je, pak, sasvim isti.

2. *Diktator ili put prema kraju puta*

Severova prva zbirka dvojako je ključna za raslojeno književno polje u kojem se javlja. Iz perspektive poetske tehnike i stiha, ona otvara prostor koji bi se u lokalnom polju naslutio objavljivanjem Stošićeva *Đerdana* da se ovaj pojavio u trenutku kada bi makar i minimalna javna recepcija bila moguća te s njim ocrtava osnovnu liniju na koju će se nadovezati dominantna poetska praksa 70-ih. U tom smislu, za pjesništvo nastalo u SR Hrvatskoj, koje nesumnjivo posjeduje vlastite kontinuitete, nju se najčešće određuje kao jednu od formativnih zbirki za tzv. pjesništvo „semantičkoga konkretizma“, bar ono koje nastaje u okrilju poznoga strukturalizma, te nije pretjerana teza Oraić Tolić da njezina stihološka inventivnost predstavlja „radikalnu obnovu zapretanih mogućnosti hrvatskog jezičnog medija“ (Oraić Tolić, 1989: 10). S druge strane, znakovita je Bošnjakova teza da se u *Diktatoru* Severovo pjesništvo „učvršćuje u poziciji samostalnog interpretatora vlastite tradicije“ (Bošnjak, 1998: 83); Severova je odluka o izboru vlastite dijakronije samosvjesno prebiranje „same avangarde kao one jedino relevantne književne tradicije“ (ibid.). Za nas je presudno birgerovski intonirano pojašnjenje važnosti te odluke za samotumačenje čitave lokalne dijakronije:

„Severova arbitrarna gesta je prihvaćena od književne sredine i tako je hrvatska književnost konačno u jednom postavangardnom pjesniku dostigla recepciju vlastite *zaboravljene, prešućene, reprezentative* avangarde. Ona ga nije čitala samo kao djelo koje je samosvojno i pročitljivo u svojim odgovorima, nego mu je dodavala i oduzimala upravo onoliko značenja koliko joj je trebalo da bi proniknula i u vlastitu zbilju.“ (Ibid.)

Po Bošnjakovu tumačenju, za hrvatsku je književnost Severovo pjesništvo upravo ono očište iz kojega se otvara mogućnost za recepciju i ponovno čitanje predratnih avangardi, ovoga puta bitno drukčije od rezidualnog iskustva likovnih i književnih neoavangardi 50-ih i 60-ih. Suprotno Oraić Tolić, koja u svojem predgovoru *Borealnom konju*, prvoj kompilaciji Severovih radova nakon njegove smrti, avangardu teorijski nerazjašnjeno podrazumijeva kao unaprijed zadanu tradiciju, uredno arhiviranu i pospremljenu u muzej, ovdje smo suočeni s temeljnom formom koja Bürgeru omogućuje da u *Teoriji avangarde* formulira teze o njenoj dovršenosti: poznato je Bürgerovo metodološko polazište, zasnovano na Marxovim općim razmatranjima iz *Grundrisse* i Benjaminovim povijesnofilozofskim kategorijama, da je

avangardu moguće čitati kao povijesnu tek iz perspektive iskustva neoavangardi krajem 60-ih godina dvadesetoga stoljeća.² Suočeni smo, dakle, sa Severovom autorskom *konstelacijom*.

2.1. Nacionalna dijakronija i oblikovanje recepcijskog horizonta

Pojašnjavajući zbog čega je *Diktator* naišao na široku recepciju u razvoju pjesništva 70-ih i 80-ih³, Bošnjak navodi tri opće kontekstualne odrednice: recepciju povijesnih avangardi, tehnologijsko okruženje i pojavu strukturalističke paradigme. Pod prvim on podrazumijeva maglovitu „planetarno-teorijsku“ recepciju, pritom ne pojašnjavajući pobliže ni njene mehanizme ni njen historijat. Ipak, njegovi polazišni argumenti načelno nisu ni neuvjerljivi ni beskorisni: Bošnjak dokazuje, preduhitrujući danas pomodne „transnacionalne“ poetike, da povijesne avangarde, svojim osporavateljskim strategijama spram nacionalne književne dijakronije te amblematizacijom postupaka koji postaju čitljivima međunarodnim pripadnicima elitnog modernističkog pokreta, izmještaju recepciju umjetnosti iz nacionalnih polja i „planetariziraju“ je. No „planetarna“ recepcija povijesne avangarde proces je izuzetno kompleksan, duboko obilježen nacionalnim antagonizmima, ideološkom državnom funkcionalizacijom i pozicioniranjem perifernih država u globalnom poslijeratnom poretku. Ona se odvija u trenju između nacionalnog i internacionalnog, asimetrično, s vrlo različitim posljedicama od slučaja do slučaja, što i sâm Bošnjak priznaje kada govori o distinkciji između „nemoguće“ i „onemogućene“ njene recepcije. Govoriti stoga o planetarnosti te recepcije u svrhu dokazivanja postojanja recepcijskog horizonta u konkretnom, hrvatskom kontekstu, iznimno je dvojbeno. Zbog toga bismo, u svrhu prihvatanja osnovne Bošnjakove teze, sumarno ponudili vlastito viđenje tektonike kulturnih i umjetničkih polja koja su sačinjavala ono nadređeno, jugoslavensko, u kojem se Severovo pjesništvo javlja, kao i uloge avangarde u toj tektonici od 50-ih nadalje.

Temelji recepcije Severova pjesništva nalaze se u emancipaciji umjetničkoga polja u okviru hladnoratovske kulturpolitike SFRJ kao provodnom procesu oblikovanja jugoslavenskoga moderniteta. U književnom polju, on je obilježen autonomizacijom diskursa o književnosti i uspostavljanjem prevlasti umjerenoga poetskog modernizma koji se osobito plodno razvijao u SR Hrvatskoj, gdje je razvoj znanosti o književnosti najizraženije uzeo

² Bürger se oslanja na Marxov znameniti primjer pogrešnoga shvaćanja evolucionizma: ne posjeduje, Marx tvrdi, anatomija primata odgovore ključne za shvaćanje čovjekove anatomije, nego obrnuto. Analogno vrijedi i za razumijevanje povijesti društvenih oblika. (Marx, 1974)

³ Riječ je o implikaciji koja je suprotna tezi Oraić Tolić o povlačenju pjesništva u recepcijske rezervate.

maha. Javljanje književne neoavangarde tijekom 60-ih pripremljeno je, s jedne strane, likovnom recepcijom avangardnih postupaka i funkcija od Exata nadalje, a s druge, književnopovijesnom i književnoteorijskom njihovom rehabilitacijom, dobrim dijelom omogućenom zatopljenjem odnosa s SSSR-om koje našoj formirajućoj znanosti „vraća“ ruski formalizam i avangardu. Društveni njen okvir je sistemska samokritika 60-ih, za koju je paradigmatična pojava časopisa *Praxis*, a u okviru dijakronije književnih poetika, njen preduvjet je nerazriješena kontradikcija razlogovske poetske prakse. Ključni pak proboj dešava se pojavom ohoovske eksperimentalne poezije koja nastaje sredinom 60-ih, nadovezujući se na filozofska ishodišta egzistencijalizma i fenomenologije koja nalazimo u osnovi razlogovskoga pjesništva, no nadilazeći ta iskustva svojom ludističko/reističkom poetikom koja vrlo brzo pronalazi svoj ideološki oslonac u francuskom strukturalizmu, a zatim i oslobođenje u recepciji poststrukturalizma. Recepcija ohoovskoga eksperimenta, dobrim dijelom potaknuta djelovanjem Tarasa Kermaunera⁴, koja slovenske književne eksperimente povezuje s likovnom i konceptualnom jugoslavenskom neoavangardom, dokaz je umrežavanja nadređenog umjetničkog polja⁵ i kretanja prema institucionalizaciji opozicijskih avangardnih praksi. Postojanje preduvjeta recepciji Severova pjesništva tako je već očito u samoj književnoinstitucionalnoj činjenici objavljivanja *Diktatora* u srednjestrujaškoj, „režimskoj“ biblioteci.

Sljedeći Bošnjakov argument, onaj o tehnološkom okružju, ipak načelno nalazi svoje utemeljenje u zbilji, iako bi za odgovornije tvrdnje o presudnom utjecaju, primjerice, televizije na umjetničku proizvodnju i njenu recepciju 60-ih, koje bi nadišle uvriježene refrene o postmoderni i masovnim medijima, ipak valjalo nešto dorečenije proučiti taj odnos. Svejedno, godine u kojima se oblikuje Severovo pjesništvo uistinu jesu godine prvoga vala informatizacije, ali i usporednoga širenja televizijskoga medija u svim saveznim državama; neosporno je da takve promjene anticipiraju one diskurzivne probleme koje će artikulirati raznovrsne teorije postmodernističke kulturne proizvodnje.

No treći je argument definitivno presudan, a njegove su implikacije iznimno korisne artikuliramo li ga unutar Bürgerove teze o poslijeratnoj institucionalizaciji avangarde, što

⁴ Njegov doprinos jugoslavenskom kulturnom polju zaslužuje zasebnu i iscrpnu analizu; jedino tako je moguće primjereno prikazati njegov presudan i nevjerojatno kompleksan utjecaj u jugoslavenskom kulturnom polju.

⁵ Važnost ohoovskog poetskog eksperimenta za hrvatsko pjesništvo 70-ih i 80-ih potvrdit će i Branko Ćegec u intervjuu za *Quorum* objavljenom 2011., u kojem navodi da je presudan utjecaj na njegovo pisanje bila recepcija slovenskih pjesnika koje smo ranije spominjali. Važnost slovenske avangarde za srodne pojave u hrvatskoj očituje se i u Ćegecovoj tvrdnji da je termin „semantički konkretizam“ u jugoslavenski diskurs o književnosti uveo poznati proučavatelj ohoovskog pjesništva Denis Poniž.

Bošnjak, nažalost, eksplicitno ne čini. Štoviše, važnost same strukturalističke paradigme, začuđujuće, minimalno pojašnjava, zadržavajući se pretežito na interpretaciji kategorije *stvarnosti* kao određujućeg problema za književnu proizvodnju u SR Hrvatskoj/Jugoslaviji. Poveznica se, međutim, nameće: nedvojbeno je proces akademske recepcije strukturalizma i poststrukturalizma znak akademske institucionalizacije povijesnih avangardi u birgerovskom smislu. S jedne strane, njihovo potiskivanje, decentriranje, a potom i „dekonstrukcija“ subjekta u antihumanističkom ključu, a s druge, kasnije preuzimanje avangardnih kategorija raskida kao estetičkih vrijednosti u poetološkoj praksi, upečatljivo odgovaraju Bürgerovim opisima toga procesa.

Severovo pjesništvo definitivno se javlja u osvit recepcije poststrukturalističke paradigme i u njezinu je okviru prirodno čitljivo. No ono artikulira daleko ozbiljnije, pesimističnije shvaćanje vlastitoga trenutka. Možemo to reći ovako: oboje kreću od sličnih, vrijednih uvida u vlastitu suvremenost, umjetničku i izvanumjetničku. No konzekvencije koje Severovo pjesništvo povlači iz tih uvida, iako srodne, nisu svedive na lagodni, dehistorizirajući (inter)tekstualizam dijela postmodernističke književnosti i teorije.

Uz ove opće odrednice, Bošnjak očekivano spominje i neposredni politički kontekst pa tako opravdano spekulira „bi li Severova poezija imala toliki utjecaj na književne elite da se nije poklopila sa zbivanjima od Praga do antiratnih demonstracija u Americi, Parizu itd“ (Bošnjak, 1998: 83). Šteta, stoga, što jugoslavenski kontekst '68., na čijoj podlozi je Severovo pjesništvo također vrlo plodotvorno čitati, Bošnjak nije detaljnije prikazao. Tako se iznimno kompleksna i kontradiktorna slika socijalnih problema utapa (u boljem slučaju) u posezanju za neodređenim, općenitim tvrdnjama o krizi socijalističke utopije ili (u gorem) još dekontekstualiziranim, dvojbenim lijotarovskim refrenima o kraju svih metapripovijesti.

Ostanemo li pri tezi o krizi socijalističke utopije, tada bi se moglo činiti, kao što je dojam kada o njoj govore nacionalistički ili liberalni komentatori, da je riječ o nekom nedvosmislenom otporu totalitarnom komunističkom projektu utemeljenom u općem osjećaju gušenja ljudskih i kolektivnih prava. Pritom je taj otpor dio „prirodnoga“ tijeka prema oslobođenju u nacionalnim državama i političkom i ekonomskom liberalizmu.

Najkraće rečeno, riječ je o povijesnom revizionizmu. Priklonili bismo se stoga tezi koja se doima apsolutno utemeljenom u zbilji: da su socijalni problemi u Jugoslaviji 60-ih rezultat upravo (uvjetno) tržišnih tendencija i procesa koji se u njoj odvijaju još od prethodnoga desetljeća. Pogotovo se to odnosi na ekonomske reforme od kraja 50-ih i

nastavno i 60-e, uslijed kojih nezaposlenost postaje dijelom jugoslavenske svakodnevice. Rastuće klasne kontradikcije, čiji je dokaz pojava „nezamislivih“ štrajkova od kraja 50-ih nadalje, a najpoznatiji topos izvoz nezaposlene radne snage u Njemačku, prouzrokovale su čitavo polje systemske samokritike, od radničkih inicijativa do filozofskih i umjetničkih grupa. Možda i najznamenitija umjetnička realizacija te samokritike pojava je „crnog talasa“ u filmu. Suprotno popularnom tumačenju kako je riječ o pokušaju liberalne emancipacije od komunističke represije, čini se utemeljenim prikloniti se onom općenitom polemičkom sudu koji je Boris Buden nedavno iznio u jednom televizijskom intervjuu: filmovi „crnog talasa“, kao i niz srodnih pojava koje su u različitim umjetničkim medijima na ovaj ili onaj način tematizirale šavove jugoslavenske utopije, reakcija su na prodor kapitalističkih ekonomskih strategija uslijed međunarodnog tržišnog pozicioniranja SFRJ. Utopijska defunkcionalizacija Severova pjesništva razumljiva tek ukoliko uvažimo tu opću činjenicu.

U Severovu prvu zbirku upisana su sva ova iskustva: rezidualna ostavština avangarde u poslijeratnom jugoslavenskom modernitetu, njena književna i intermedijalna artikulacija 60-ih u okviru razvoja novih medija i tehnologija, smjena egzistencijalizma i fenomenologije njihovom (post)strukturalističkom kritikom, društvene i političke kontradikcije jugoslavenskog društvenog i ekonomskog modela te kulturne i lingvističke tenzije koje počinju bujati u njihovom okrilju. Severovo arbitrarno posezanje za izmještenim avangardnim intertekstom predstavlja tako gestu kojom se luk između predratne i poslijeratne avangarde čita iz očišta socijalne krize, uz punu svijest i o vlastitoj institucionalnoj poziciji, ali i o nemogućnosti prethodeće mu književne prakse da to gledište zauzme. S jedne strane, dakle, *Diktator* predstavlja umjetničku realizaciju birgerovske svijesti o krajnjim posljedicama avangardnoga projekta. No, kao i u slučaju *Teorije avangarde*, još uvijek nismo na teritoriju postavangarde: njegova je važnost u tome što sintetizira „iskustvo egzistencije“ i iskustvo poslijeratne avangarde, ali čitajući ih na podlozi utopijskih predratnih avangardi. Severova prva zbirka predstavlja trenutak samokritike i jednog i drugog iskustva. U tom smislu, ona uistinu jest, kako kaže Branimir Bošnjak, „prag“ književne prakse u SR Hrvatskoj i Jugoslaviji; ako ne po svojem utjecaju, onda definitivno po svojim umjetničkim implikacijama. *Diktator* je, dakle, zbirka u kojoj se svode računi jedne nacionalne i nadnacionalne književne dijakronije u njenom odnosu spram društvene stvarnosti.

Kao što je već uglavnom primijećeno, na razinama tematskoj i diskurzivnoj, dvije su nosive strategije u *Diktatoru* rasap optimalne projekcije i opoziv lirskoga subjekta. Uz njih je vezana i ona formalna: stihološko posezanje za avangardnim postupcima i, u nešto manjoj

mjeri, integracija izvanjezičnih elemenata u tekstualno tkivo. Svaku od njih opravdano je i korisno čitati na fonu ruskih njihovih uzora, no time nismo ni upola zgrabili u njihov interpretativni okvir⁶. Tek kada pobliže rekonstruiramo važnost tih postupaka u cjelini odnosa predratna avangarda-nacionalna dijakronija-nadnacionalno polje-vanknjiževni niz ćemo moći adekvatno procijeniti važnost Severova projekta. Iako su sve prethodeće analize temeljne za naše namjere, nijedna nije pristupila svim čvorištima ove mreže. Ipak, ovaj rad je u svojim temeljima nastavljajući.

2.2. Opoziv subjekta ili na zgarištu avangardnog raja

Već u prvim dvjema pjesmama prepoznajemo temeljne odrednice Severove poetike. U *muzici vida* smo tako suočeni s jednom programatskom katalogizacijom pjesničke i stihološke tradicije koju se ovdje sistematično razlaže, upućujući na njezinu nemogućnost da artikulira kontradikcije vlastitoga pjevanja. Jezgrovita je to, na formalnom i tematskom planu kompleksno izvedena demontaža *slikovnog* i *pojmovnog* pjesništva i njihovih stihotvornih postupaka, ali i asimilacija iskustva egzistencije, čiji se prepoznatljivi tretman lirskoga subjekta uokviruje avangardnim postupcima, dovodeći ga tako i u dijakronijsku vezu, kao što primjećuje Orać Tolić, s „gromoglasnim Ja“ modela realizacije, tipičnim za Majakovskog. Formalna i sintaktička ravan upućuju na četverodijelnu njenu kompoziciju – iz druge perspektive možda trodijelnu, s obzirom na gramatički i semantički kontigvitet između treće i četvrte sintaktičke cjeline – koju logički osjećamo kao sastavljenu od tri „katrena“ i završne „tercine“. U tom pogledu, moguće ju je uvjetno shvatiti kao hibridni *sonet s repom*, čija semantika upućuje na humorno razlaganje prividno dramatičnih zbivanja u pjesmi.

Na tragu ove formalne aluzije, prvo što uočavamo u *muzici vida* stihovne su promjene tijekom pjesme – događaj na semantičkom planu ovdje je neodvojiv od događaja u zvuku i oblikovanju stiha. Štoviše, sam konstitutivni moment ove pjesme temeljni je versološki obrat, onaj spram vlastitog književnog konteksta. U tom će nam pogledu biti važna interpretacija koju Bošnjak (1998.) iznosi nadovezujući se na Stamaćeve i Mrkonjićeve teze o poslijeratnom hrvatskom stihu – da je riječ o povlačenju logičnih umjetničkih posljedica iz lukom Tadijanović-krugovaši-razlogovci definirana razvoja *besjedovnog stiha* (Slamnigov termin) koji predstavlja nosivi oblik poslijeratnoga hrvatskog modernizma. Međutim, uvodni su

⁶ Pomalo je razočaravajuće, primjerice, Flakerovo ograničavanje Severa i još nekoliko srodnih autora na „hrvatske inačice ine avangarde“ (Flaker, 1988).

stihovi, za recipijenta koji očekuje one „radikalne obnove“ koje najavljuje Oraić Tolić, ipak nešto drukčije uobličeni:

sjajni dragulji žive planete
muziče svjetlosni efekti.
ptice muzike
na mozak slete
i čitav duh u svjetlu trepti.

Činjenica da ovaj odlomak možemo čitati kao vezani „katren“, pri čemu bi reci „ptice muzike / na mozak slete“ predstavljali razlomljeni parnjak prvom akcenatskom retku, upućuje nas da je riječ ne samo o oštrom odmaku od besjedovnog standarda, nego i o polemičkoj nivelaciji poetske tradicije. Potvrdu tome nalazimo i u supostavljanju sinestezije i simultanizma, dvaju postupaka amblematičnih za modernističko pjesništvo. Ovakva gesta, iako atipična za književnu avangardu, odgovara Bürgerovoj definiciji distinktivnog obilježja avangardne umjetnosti. Vodimo li se samo kriterijem formalne i stilske inovativnosti, tada između avangarde i modernizma uistinu nema razlike: osobitost avangarde je upravo u tome što citatno asimilira prethodeće joj stilove. Ipak, ovi reci interno služe kao kontrastivna podloga Severovoj aliteracijskoj atrakciji pa tako nakon „simetričnih“ tetrametara, ternarnoga sklada drugog i onog jamskog, posljednjeg retka, slijedi upečatljiv obrat:

poptičen je jutarnji pločnik
cvrkut u svakom novom oku.
neki svevisoki moćnik
trpi jastreba o boku.

Iako raniji ulomak uspostavlja slobodni (poli)metrički ugovor te iako prvi redak ovdje odgovara prethodnom po broju slogova, potpuno napuštanje unutarne srodnosti (uzmaha, raspoznatljive inercije, broja akcenatskih cjelina, distribucije slabina) ističe u prvi plan eufonijsku njegovu razinu, dodatno podcrtanu recima koji se na njega nadovezuju. Destabilizacija će se vezanoga stiha u sljedećoj cjelini razotkriti i kao poremećaj u diskurzivnom poretku teksta, odnosno, kao ugroženost lirskoga subjekta:

prate me stravične ptice harpije
mogu isključivati sve ove oči
te ptice što lete s ove hartije
u drugu, mističnu bjelinu.

Osjetilo vida, prvo utopljeno u sinestezijskoj ekstazi prvoga „katrena“, potom degradirano u drugom, u ovom je dijelu već sasvim ugroženo emancipacijom tvarnosti riječi koja se

formalno ogleda u daljnjem osipanju stabilnosti stiha. Oni ostaci unutarnje pravilnosti i podcrtavanja granica redaka u prethodnome dijelu ovdje su već sasvim rastegnuti: rima je raducirana na nepotpunu homonimiju *harpije-hartije* kojom se narušava dosljednost klauzule, a snažna asonanca u posljednjem retku podcrtana je izostankom bilo kakva glasovnog podudaranja s pripadajućim parnjakom. Ovo povlačenje slikovnog prati i degradacija spoznajnog: od *ptica muzike* koje slijeću na mozak, do *jastreba* kojeg nepoznati *moćnik* prometejski *trpi o boku* pa do bijega ptica-riječi u *mističnu bjelinu*, svjedočimo progresivnoj redukciji komunikativnosti, koja se ovdje ipak, valja istaknuti, još uvijek oslanja na razmjerno raspoznatljive semantičke odnose i koliko-toliko koherentnu događajnost. Ipak, završetak pjesme u akustički frenetičnom zgušnjavanju *lepetu krila* nagovještava kuda smjera Severov projekt: prema sve većem rasapu semantičkoga kontigviteta i formalne pravilnosti u korist zvučnih asocijacija.

Takvo oslobađanje materijalnosti teksta od njegova unutrašnjeg jamca koherentnosti – lirskoga subjekta – povlači krajnje konzekvencije pjesništva egzistencije i umjetnički sažimlje sudbinu kategorije subjekta u paradigmatškoj smjeni egzistencijalizam-strukturalizam-poststrukturalizam koju je uvjerljivo opisao Perry Anderson u *Strukturi i subjektu*, središnjem poglavlju njegove studije *Stazama historijskoga materijalizma*. Po njemu, problem odnosa djelatnoga subjekta i strukture pokretač je samokritike francuske ljevice čiji se progresivni dio suočava s PCF-ovom bujajućom birokracijom. Najvažniji protagonist toga procesa je Sartre i njegova *Kritika dijalektičkoga uma*, čija je „isključiva tema labirint razmjena između prakse i procesa, individua i grupa, grupa i praktično-inertnog [*pratico-inerte*, Sartreova kategorija iz *Kritike*, op. au.], u okviru povijesti započete i prožete oskudicom“ (Anderson, 2011: 89). Nije teško prepoznati u ovome slične kontradikcije s kojima se suočavalo pjesništvo iskustva egzistencije, kao i čitava samokritika jugoslavenskoga projekta 60-ih, a čiji važan dio, jednostavnosti radi, možemo nazvati problemom odnosa subjekta i povijesti, subjekta i stvarnosti. Koncept pjevanja egzistencije koje odbija dijalektički učiniti stvarnost građom svoje situacije završava u filozofičnoj pedagogiji autentičnosti koja se, čitana na podlozi normolomne avangarde, razotkriva kao njezin pripitomljeni surogat. Sever tako jednom gestom povezuje model koji u okviru širega razvoja avangarde možemo nazvati modelom okultacije⁷, podrazumijevajući pod time oberiutsko i nadrealističko povlačenje subjekta iskaza, sa krugovaškom i razlogovskom poetskom praksom, ali i s ohoovskim eksperimentom

⁷ Prema Bretonovu pozivu na „okultaciju“, to jest, individualističku elitizaciju umjetnosti iz *Drugog manifesta nadrealizma*.

u slovenskoj književnoj neoavangardi, koji se koleba između egzistencijalističke retorike autentičnosti i (post)strukturalističkoga tekstualizma. Njegova prva zbirka tako prepoznaje u svom suvremenom književnom i vanknjiževnom okviru posljednje gašenje transformativnoga impulsa avangarde: na podlozi optimalne projekcije, egzistencijalističko pražnjenje subjekta poprima distopijske konotacije, a antihumanistički konkretizam grupe OHO postaje umjetničkim simptomom poraza ideje djelatnoga subjekta.

Njegovo napuštanje kolokvijalne „povijesne pozornice“ tematska je dominanta *Diktatora*, a najefektnije je uprizoreno, kao što izvrsno primijećuje Flaker, u pjesmi *bitka*:

tu ne puši se hašiš
krv se puši
i već si drugi
kad se mača mašiš

a kad u rami drame
bez glave gledamo sablju
gdje nam se penje
na rame

naše umorne oči
ruše se na po čina
korake izuvamo
idemo na počinak.

Repertoar zvukovnih figura ovdje je već sasvim oslobođen, ali je, kao i u *muzici vida*, primjetan raskorak između formalnih igara i koherentne ugroženosti lirskoga subjekta: jedina mu je preostala opcija da napusti teatralizirani okvir u kojem se našao i prepusti diktat nekoj drugoj diskurzivnoj instanci. Flaker ovakvu inscenaciju subjekтова samoopoziva čita na podlozi još jedne presudne dijakronijske točke – Krležina opusa:

„Uostalom, jamačno i ovdje, bez obzira na Majakovskog i Kinu,
djeluje domaća tradicija: teatralizacija povijesnoga zbivanja Krležina je
invarijanta!“ (Flaker, 1988: 255)

Tako i uvjerljivo najdominantnija ličnost jugoslavenskoga književnog i kulturnog polja postaje dijelom jedne alternativne dijakronije koja nas poziva da i njezin ambivalentan odnos spram avangarde, osobito one poslijeratne, čitamo u nekom drugom ključu. Vraćamo se još jednom *muzici vida*: simultanizam, sintestezija i sinkretizam koje uspostavlja kao značajke Severova pjesništva obraćaju se Krležinu pjesništvu kao prethodnici. U trenutku kada ovaj na vlastitom književnom kapitalu balansira između umjerenih modernista i režima u

pseudosukobu oko *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog knjižvnog jezika*, *Diktator* povratno podcertava avangardistička izvorišta njegove književnosti.

U okviru književnog i umjetničkog konteksta 60-ih moguće je čitati i *sentimentalno produciranje*, još jednu od znamenitijih pjesama iz *Diktatora*, također nosivu za tumačenje statusa lirskoga subjekta u zbirci.

u vode u oazi
ulaze sjene rijeka
u maštalačkoj aziji
širi se jeka vjetra.

iza i prije mene
umorna i pusta ravnica.
osjećam srušeno vrijeme
i razvaline lica.

i onda pun tišine
bježim od sebe u dim.
a kad oganj umre
od pepela poludim.

Anticipirajući onu poetiku koju će Oraić Tolić prozvati „civilizacijskim nomadizmom“, no ipak u drukčijem ključu, temelji se ona na hljebnikovljevskom simultanizmu, podcrtanom motivom „maštalačke“ Azije, no ovdje lišenom svoje konstruktivne dimenzije. Umjesto toga, subjekt kao da prelijeće ispražnjene, distopijske pejzaže Kay Sage, zgarište avangardnoga svijeta koje se nije nadao zateći. Istovremeno, u njoj možda najjasnije prepoznajemo nadovezivanje na lokalnu poetsku podlogu; potvrđuje to i njeno uvrštavanje u dijakroniju teme praznine u poslijeratnom hrvatskom pjesništvu, koju Krešimir Bagić iscrpno opisuje u članku iz njegova autorskog zbornika *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*⁸. Motivski se repertoar u ovom slučaju sasvim jasno nadovezuje na razlogovsko pjesništvo: prema Bagiću (2004), ključni je njegov topos savladavanja praznine – što potkrepljuje primjerima iz Petraka, Marovića, Stamaća, Maroevića i Škunce – upravo vjetar iz Severova četvrtog retka. Ipak, i on je ovdje znak praznine, njezina metonimija: poput odsutnih rijeka čijim tek sjenama subjekt simultanistički svjedoči, javlja se tek kao odjek. U tom smislu, on je deinstrumentaliziran kao „pogodno sredstvo lirskoga leta“, što je funkcija koju mu pridaju razgovci (isto, str. 39).

Priklonimo li se Bagićevoj skici koja razvoj tematskoga upošljavanja praznine u poslijeratnom hrvatskom pjesništvu ocrta kao kretanje od „prostora metamorfoze i

⁸ Izvorno objavljen u časopisu *Kolo* br. 1, 1996, str. 5-44.

prerušavanja“, preko „stvarnosne pustoši“ i „praznine zavičaja“ pa do „gestualne i konceptualne praznine jezika (i) teksta“, možemo ustvrditi da *prostrano sagorijevanje* sintetizira taj tijek kao distopijski opoziv subjekta, predstavljajući u okviru zbirke prag prema posljednjem modelu. U tom smislu, posljednja strofa, osim što u negativnom ključu priziva model metamorfoze, upućuje i na srodne pojave u likovnoj umjetnosti 60-ih: vezanje motiva spaljivanja uz dokidanje subjekta u protokonceptualnom okviru tekstualističkoga pjesništva priziva Gattinov pepeo slikarstva, ostatke spaljenih masa na platnu od jute s početka 60-ih kao Gorgoni blizak antihumanistički eksperiment u koji odlazi onkraj slikarstva. Denegrijev distopijski opis tih dojmljivih djela zvuči poznato:

„Gattinove slike iz ranih 1960-ih nalikuju na krhotine, podsjećajući
na ruševine koje preostaju nakon nasilnih kataklizmi“ (2003: 199-200)

Severovo nas tako pjesništvo još jednom upućuje onkraj vlastitog, književnog niza: čitajući srodne pojave na podlozi povijesne avangarde, posredno artikulira i sumnju koje je gorgonaško slikarstvo anticipiralo nekoliko godina ranije. Upućuje to još jednom i na potrebu za tumačenjem neoavangarde u intermedijalnom i nadnacionalnom okviru jugoslavenske kulture.

Motiv iz završnoga dijela *prostranog sagorijevanja* naći će se ponovno u *pjevu za feniksa*, pjesmi koja možda i najizraženije anticipira semantičko i zvukovno oslobađanje koje će uslijediti u *Anarhokoru*. Zvukovne asocijacije kao pokretač teksta inauguriran u *muzici vida* ovdje su realizirane kao negativna inačica Hlebnikovljeve konstruktivne montaže (Oraić Tolić, 1989). Postupak je to koji proizvodi dojam da je „označitelj izmaštao svoje označeno“ (Mrkonjić, 1972: 160), ovdje s očitom aluzijom na destrukciju razlogovske komunikativnosti posezanjem za *niks frštee* kao oblikom onoga što Oraić Tolić efektno naziva „gastarbajterskim zaumom“. No u okviru ranijih kontekstualnih razmatranja, ova posljednja opaska dobiva i važnu izvanknjiževnu dimenziju koje se Oraić Tolić ne dotiče: izbor amblematične gastarbajterske fraze u okviru izvoza jugoslavenske radne snage u SR Njemačku nedvosmisleno priziva socijalne kontradikcije tijekom 60-ih u SFRJ. Umjesto puke apstrahirane antikomunikativnosti u postsosirijanskom ključu, avangardnim se sredstvima ovdje direktno upućuje i na disfunkciju jednoga utopijskog projekta čija se projekcija odjednom zaustavila na zaslonu njemačke bauštele – možda je to i najslojevitiji primjer samokritike neoavangarde u prvoj Severovoj zbirci. Dakle, povlačenje komunikativnosti nije moguće iscrpiti ni u odnosu spram „pojmovnoga“ pjesništva ni kao dio neke globalne

„promjene paradigme“: njene su kontekstualne, marko- i mikroodrednice brojne, a čak i ovakvo, površinsko čitanje razotkriva prodore zbilje u navodno nerazumljive, mistificirane tekstove.

Optimalna projekcija eksplicitno je tematizirana prizivanjem modela realizacije u predzadnjem strofoidu:

ako se tvoja riječ čuje kao lievoi
links čuje kao dzo i left u ovom gromkom
hodu pravedne stvari jednakost
ti budi naša jakost
budi naš sveti žar
besmrtna ptico feniks
besmrtna ptico vječitog svitanja

Očita je referenca na *Lijevi marš* Majakovskog u kojem je „lievoi!” subjektov borbeni poklič koji poziva sovjetske mornare na metonimiju avangardističkoga rušilačkog hoda. Pritom motivi orlovskoga vida⁹ i osvajanja iz *Marša* pronalaze svoje negative u posljednjem dijelu Severove pjesme u kojem se proglašava „rasprsnuće vječitog centralnog vida“, a umjesto planetarnog grkljana za kojim posežu „prsti proletarijata“, ovdje se tek još „sluti obris dalekog antisvijeta“ (BK: 38). Kao što primijećuje Oraić Tolić (1989), u tom svijetu ponavljanoga rasapa i sagorijevanja, i majakovskijevski pečat pjesničke subjektivnosti postaje tek još jednom među krhotinama: umjesto drskoga, naslovnog Vladimira Majakovskog iz zbirke *Za glas*, ovdje preostaje samo paratekstualni fragment, „latinsko-gotički motto“, u kojem se potpis empirijskoga autora javlja kao trag u latiniziranom „severus“ iz sintagme „severus gott“.

Da je proces pražnjenja subjekta do označiteljske ljuštore jedan od središnjih projekata u *Diktatoru*, potvrđuje i tekst kojim zbirka završava, *pismo o lišću koje pada*. Započinje ono obraćanjem razmetljivoga subjekta tipičnog za Majakovskog:

dragi moj,
o lišću koje pada, o žutom
ja se razbacujem frazom
al misao svijeta iz centralnoga vida
ne sadrži se u tom
to nije njen nazor

nije njen nazor nit stroga konstrukcija boga
boga i vječnoga žida

⁹ Pridjev *orlovski* (u originalu u neobičnom obliku – *орлиий*, umjesto *орлиный*) izostavljen je u potpunosti u Severovu prijevodu iste pjesme, no ponajprije je to znak njegova slobodnog traduktološkog pristupa.

jer ona, konstrukcija, onda
postaje jedno ogavno dijete
al ništa zato nije mi sin

svijet se i dalje oko sebe okreće
srebrni se lunarni moj pogled
drveće skače sa zubom na porječje
podlivene naravi podle

Uočljivo je ponavljanje motiva boga iz *feniksa*, ali i rekapitulacija nekih ključnih postupaka iz čitave zbirke, poput simultanizma koji se vezuje uz provodni topos „centralnoga vida“, opet iz *feniksova* predzadnjega strofoida. No drugo je, također srodno semantičko polje ovdje naglašenije: ono eshatološko, koje opet nedvosmisleno upućuje na Majakovskog – u ovom slučaju na paradigmatsku njegovu poemu *Oblak u hlačama*. Utopijska identifikacija subjekta s kristovskom figurom i u *feniksu* i u *pismu* posvema je napuštena uslijed emancipacije materijalnosti teksta, o čemu se subjekt u slučaju prve pjesme otvoreno pita:

pa će se čista riječ sve do bezglasja
brusiti i tad će bog u riječi govoriti kao
nikad

al zna li se što hoće bog i koji
mu je bog i bog te pitaj koji mu bit će
bog ako se pita i pita i ništa ne
razumije

Referenca na kršćansku eshatologiju sasvim je eksplicitna nešto ranije u pjesmi, kada nailazimo na svojevrsnu formalnu anomaliju u vidu interpretativne intervencije na semantički snažnom mjestu:

misao se ne da o misao se ne da
s trnovitim vijencem krista u mračna
spremišta „spasa“

U čitavoj zbirci, navodni se znaci koriste samo dvaput: jednom u pjesmi *konkvistador* i na ovom mjestu. No dok je uporaba u prvom slučaju nužna jer je riječ o signalizaciji upravnoga govora, ovdje je ona korištena kao retorički signal koji nedvosmisleno upućuje na ironijski diskurs. Da je riječ o neobično važnom detalju postaje sasvim jasno sjetimo li se da on ne može pripadati subjektu iskaza, nego jedino subjektu iskazivanja. Na ovom je, dakle, mjestu, jedva primjetno i naoko nevažno, moguće dohvatiti trenutak u kojem se sažimlje Severova poetska gesta: subjekt iskazivanja nadvladava (revolucionarni, egzistencijalistički itd.) subjekt iskaza, a posljedica na značenjskom planu je destabilizacija optimalne projekcije. Nekoliko

redaka kasnije, ponovno smo u citatnoj mreži kršćanstva, ovoga puta znakovitom kontaminacijom molitvenih redaka:

o čisto nebo čista riječi čisti račune
duge ljubavi od svih pogleda arapskih brojeva
i rimskih slova kroz bezbroj kitajske mase
o bože naš i vaš koji jesi jezik

Na ovom mjestu, koje snažno priziva poststrukturalističke teorijske uvide, postaje sasvim jasnim da su opoziv subjekta i narušavanje utopijske perspektive neodvojivi od uspostavljanja diktata označiteljske razine. Vratimo li se *pismu o lišću koje pada*, možemo uočiti krajnje posljedice takvoga projekta: svete/božanske figure lišene su bilo kakvog pedagoškog ili eshatološkog značaja po subjekt pa su tako „buda“¹⁰ i „krist“ – semantička nivelacija naglašena je malim početnim slovom – tek „rimovani“ u nekoj apstrahiranoj „gruziji“. Prevlast razine iskazivanja do kraja će se pjesme uspostaviti bujajućom desegmentacijom riječi, stapanjem označitelja u fiktivno „izvorno stanje“ jezika, odnosno, neprekinutih glasovnih lanaca u kojima se konačno utapa i funkcija subjekta iskaza. Konačno, i sam će se znak autorske subjektivnosti pojaviti kao podjednako ispražnjeni označitelj, ovoga puta u prepoznatljivim razlomljenim recima:

grize svoju prugastu krv
i kleči pred lojanicom
petak
prosinac
zima
sever

Formalna referenca na Majakovskog je ovdje već vrlo daleka: poput traga autorova imena, i stepenasti je stih ruskoga pjesnika ovdje prisutan tek kao ambivalentni odjek. Ako bismo tražili neposrednijega formalnog srodnika, leksička atomizacija u ovom obliku mogla bi isto tako upućivati i na Ivšićev *Narcis*. Na osobit način, sumnja u optimalnu projekciju i revolucionarni subjekt iskazana u završetku *Oblaka u hlačama* ovdje je učinjena poetičkom dominantom. Da bismo pobliže pojasnili taj tematski sloj *Diktatora*, moramo se obratiti drugoj prepoznatljivoj skupini pjesama u zbirci.

¹⁰ Figura Bude nije nevažna sjetimo li se važnosti budističkoga nauka za razne neoavangardne skupine koje su kao dio vlastitoga programa često naglašavale onu spomenutu pedagogiju autentičnosti. Dakako, za nas je osobito znakovita važnost budizma za grupu OHO.

2.3. Rasap optimalne projekcije ili sablast utopije kruži komunizmom

Slom utopije nedvojbeno je najprepoznatljivije tematsko polje u čitavoj zbirci. Takav naglasak Bošnjak (1998) pretežito poistovjećuje s posezanjem za ikonografijom povijesti te ga tumači, s jedne strane, kao nadovezivanje na tematsku dominantu cjeline hrvatskoga pjesništva, a s druge, kao obraćanje prostoru koji je pjesništvo iskustva egzistencije otvorilo problematiziranjem mogućnosti povijesnoga govora. Pritom mu je važno komparativno sidrište pjesništvo Dubravka Horvatića, za čiji „tekst“ Bošnjak uvjerljivo pokazuje kako biva resemantiziranim u Severovim formalno konvencionalnijim pjesmama, osobito na primjeru pjesme *pobjednički pohod*. Ipak, naš će trenutni interes biti više preglednoga karaktera, produbljujući onaj dio analize Oraić Tolić na koji se dobar dio ovoga rada, a ovo potpoglavlje u potpunosti, oslanja. Upravo je to i najznaменitiji dio njezine interpretacije Severova opusa – u njemu nailazimo na onaj uvriježeni označitelj njegove poetike, *civilizacijski nomadizam*. U njezinu pojašnjenju, međutim, nailazimo na neke praznine:

„Drugu dominantu Severova poetičkoga sustava čini dekonstrukcija avangardnog utopijskog supstrata i opširna, načelno neograničena civilizacijska enciklopedija. Avangarda je bila vrhunac megakulture modernizma na kojem je modernistička egocentrična subjektivnost doživjela svoj najviši i ujedno posljednji sjaj u izgradnji utopijskoga projekta najboljega od svih svjetova. Kraj avangardne kulture, a time i kraj megakulture modernizma, poklopio se s krajem avangardne utopije.“ (Oraić Tolić, 1989: 13)

Nailazimo na retoriku dramatičnoga reza, čiju upitnost bi razotkrilo svako obrazlaganje institucionalnih, kulturpovijesnih i društvenih kontinuiteta u Jugoslaviji tijekom 50-ih i 60-ih, u čijim je okvirima pojavu Severova pjesništva moguće sasvim logično i prirodno čitati. Nadalje, trenutak u kojem se ono formira uistinu je nemoguće odrediti kao kraj „avangardne kulture“, osobito u slučaju Jugoslavije: razdoblje od početka 60-ih do prve polovice 70-ih vrijeme je u kojem neoavangarde upravo bujaju, čega je najočitiiji dokaz pojava Novih tendencija. Dapače, to je period u kojem neoavangarda postaje formiran i kompleksan umjetnički fenomen koji djeluje strukturirajuće na jugoslavensko umjetničko polje i uživa status s kojim se ne može uspoređivati nijedan kontekst, pa ni oni u kojima je

neoavangardna djelatnost osobito živa.¹¹ Nikakva govora, dakle, o „kraju megakulture modernizma“, ovdje ne može biti. Riječ je o razdoblju u kojem modernistički i avangardni postupci konačno prodiru i u preostale umjetničke prakse koje su 50-ih uglavnom kaskale, poput glazbe ili suvremenoga plesa. Umjesto neodređene korespondencije između Severova ideološkog projekta i apstrahirane smjene paradigmi po kojoj bi, primjerice, *Diktator* bio tek nekakav simptom općega civilizacijskog loma, vratili bismo se već izrečenoj parafrazi Bürgera: iz pozicije sve očitijih kontradikcija jugoslovenskoga društvenog projekta, Sever čita predratnu avangardu i u njoj prepoznaje inverzni model za predstavljanje rasapa vlastite utopijske suvremenosti. U tom smislu, Sever ne samo da predvodi recepciju predratne književne avangarde: istom gestom, on otvara prostor njene samokritike.

Osipanje je optimalne projekcije najjezgrovitije izraženo ironičnim naslovom četvrte pjesme u zbirci, *put prema kraju puta*. Riječ je o osobito važnu tekstu jer u njemu opet nailazimo na čvorišta neposrednoga poetskog konteksta, predratne avangarde i modernističke tradicije. Što se tiče najbližega mu okvira, dvije su prepoznatljive reference na koje naslov upućuje: ona poznatija lokalnom polju je, dakako, znamenita Mihalićeva zbirka *Put u nepostojanje*, paradigmatička i formativna za pjesništvo iskustva egzistencije. No i druga je, mada naoko izmještenija, podjednako zanimljiva: naslov je moguće čitati i kao prizivanje Kermaunerove *Na poti k niču in reči: porajanje reizma u povojni slovenski poeziji* [*Na putu k ništavilu i stvari: rađanje reizma u poslijeratnoj slovenskoj poeziji*], kanonske i kanonizirajuće studije o reističkoj i ludističkoj poetici grupe OHO, izdane godinu dana prije *Diktatora*. Kao referenca, ona nam je osobito značajna ne samo zbog nadnacionalnoga okvira koji njeno uvođenje uspostavlja, nego i zato što je epistemološki zasnovana na onome što će njen autor u jednom intervjuu za *Sarajevske sveske* nazvati svojim „svjesnim strukturalizmom“ (Kermauner, 2003) pa nam se tako još jednom luk od umjerenoga modernizma i filozofije egzistencije do poetske neoavangarde i (post)strukturalizma ocrta kao građa koju Sever inovativno reinterpreтира na fonu povijesne avangarde, i obrnuto. No, kao što smo već dali naslutiti, *put prema kraju puta* upućuje i na širu poetsku tradiciju pa ga je tako moguće okarakterizirati kao razlaganje socijalističke i avangardne projekcije – koju priziva upućivanje na bugarski grad Plovdiv, poznat po poslijeratnom industrijskom i urbanističkom rastu – njenim ironičnim premještanjem u remboovski okvir uzaludne

¹¹ Zabilježen je dojam koji strani kritičari iznose o jugoslavenskom kulturnom polju: da je SFRJ jedina sredina na svijetu u kojoj je državna umjetnost – živa umjetnost. (prema Denegri, 2003)

plovidbe. Znakovit je završetak pjesme jer optimalnu projekciju kao kretanje ne dokida, ona je jednostavno ispražnjena od svoje utopijske dimenzije, svedena na sumnju:

i nasumce dati pridjevi
maglovit, nepoznat i moka
lepršali su oko vas
ko neke promašene ptice
a put je štur i dugotrajan.

Sličan paratekstualni okvir dijeli i *pobjednički pohod*, druga pjesma u zbirci, čiji se tijek opisuje podjednako ironičnim podnaslovom *od početka kroz pitanje i dalje u svršetak*. Na mimetičkoj razini, djeluje ona kao jedna od konvencionalnijih pjesama u *Diktatoru*: kompozicija, iako ironično apstrahirana, logično je ispoštovana, a unutarnja je semantička i sintaktička koherencija pojedinih dijelova dosljedno visoka. Branimir Bošnjak je stoga opisuje kao moguću dodirnu točku s besjedovnim standardom razlogaša, ali, konkretnije, i kao točku „korespondentnu, a ne antagonističku [...] s diskurzom Horvatićeve poezije“ (1998: 172). Na odnosu s potonjom Bošnjak gradi interpretaciju Severova tretmana diskursa povijesti pa tako Horvatića prepoznaje kao ono mjesto u poslijeratnom hrvatskom pjesništvu na kojem se „povijesno ukazuje kao svojevrsna hrana referencijalnog koda teksta“ (1998: 167), a Severovu pjesmu kao njegovu subvertirajuću parafrazu: umjesto poviješću kao diskursom zbilje, *pohod* se hrani tek „susjednim diskursima“. Dosljedno postmodernističkoj reviziji referencijalnosti, on se „ostvaruje kao afirmacija tekstualnog, ili rasap modela zbilje povijesnog naspram oksimoronskog modela zbilje teksta“ (1998: 175). Zanimljivo je što Bošnjak ovu „afirmaciju tekstualnog“ povezuje i s pojavom epskoga, kolektivnog subjekta u *pohodu* pa tako upućuje i na širi intertekst „poezije povijesti“ kao prepoznatljivoga toposa u hrvatskom pjesništvu kao model koji Severovo pjesništvo resemantizira. No nažalost, iako je iz drugih dijelova njegove studije sasvim jasno da taj aspekt uvažava, fascinacija intertekstualnim slojem Bošnjaku pomalo dijelom onemogućuje da tu istu intertekstualnost eksplicitno prepozna i kao svjesno upućivanje na „zbilju povijesnog“, kao model književnosti koji jest impliciran u svom konkretnom povijesnom trenutku. Pomak od ovjere teksta zbiljom ka ovjeri teksta drugim tekstovima moguće je tako tumačiti upravo kao znak gubitka one utopijske osnove o kojem govori Oraić Tolić u svom predgovoru *Borealnom konju*. Utopijska stvarnost jugoslavenskoga društva izgubila je svoju normativnu funkciju: dok se pjesništvo iskustva egzistencije od te stvarnosti različitim strategijama „odmeđivalo“, Severova zbirka artikulira njenu povijesnu krizu pozivajući se na povijest njezine umjetničke realizacije,

prelamajući cjelinu vlastite, svjesno proizvedene književne dijakronije kroz iskustvo avangardi.

Bošnjak kontrastira *pohod* tematski naoko srodnoj, no formalno bitno drukčije uređenoj *bitci*, o kojoj smo ranije govorili kao primjeru povlačenja subjekta iskaza pred subjektom iskazivanja, uz naglašavanje motiva teatralizacije povijesti na udaljenom Krležinu tragu. Po njemu, značajna je razlika među tim dvjema pjesmama u tome što se u potonjoj diskurs povijesti dekonstruira emancipacijom zvučnoga sloja, dok ga prva unutar očuvane komunikativnosti destabilizira „oksimoronizacijom paradoksa“, odnosno, zasnivanjem teksta na disonanci između značenjskoga sloja i smisla te autorefleksivnom tekstualizacijom pohoda kao temeljnoga žanra o paradigmatskom povijesnotvornom subjektu – pobjedničkoj vojsci (1998). No dok je retorička i stihološka razlika nesumnjiva, tekstualizacija – u smislu u kojem je Bošnjak upotrebljava pri tumačenju *pobjedničkoga pohoda* – iz perspektive remećenja diskurzivnoga poretka poetskoga teksta, ipak je srodna parehetičkoj atraktivnosti *bitke*: dramsko oblikovanje također je domena subjekta iskazivanja, ono također upućuje na izgon lirskoga subjekta. Zatim, ne prepoznamo li u mikrodramskoj organizaciji *pohoda* još jedan odjek one krležijanske teatralizacije povijesti?

Vratimo li se problemu nacionalne dijakronije, ali i nacionalnoga jezika i književnosti u kulturpolitičkim sukobima koji oblikuju kontest *Diktatorova* objavljivanja, tada spomenuta asimilacija „poezije povijesti“ koju Bošnjak navodi izvrsno podcrtava širinu Severove geste: reinterpreтираjući avangardu, preispisuje on i cjelokupnu svoju književnu tradiciju čitajući je kao povijest pjevanja „pobjedničkih“ pohoda kojima izmiče legitimacija u nacionalnoj i nadnacionalnoj zbilji. Nadalje, supostavljajući problem avangarde povijesnim konstrukcijama nacionalne književnosti, implicitno postavlja i pitanje o nacionalnoj odredivosti književnoga modernizma i avangarde, a osobito književnosti nakon iskustva avangardi. Odnos književnosti, nacionalnog i nadnacionalnog tu se sintetizira, a Severove su povijesne parafraze mjesto na kojem ga je najplodonosnije iščitavati.

Drugdje će u zbirci motivi rasapa suvremene utopije biti nešto eksplicitniji, poput pjesme *zatišje 2* kojom Oraić Tolić potkrepljuje svoju nedvojbeno istinitu tezu, na koju se ovdje jasno nadovezujemo, da u *Diktatoru* „semantičku vertikalnu dekonstrukciju čini poljuljana društveno-povijesna utopija“ (1989: 13), pozivajući se na znakovite stihove:

I lađe pune raznih zastava
vode se nekom čudnom voljom
dok je naša vjera zastala

da se štafetno zamijeni boljom

Dva su presudna motiva u ovom strofoidu. Ponajprije, nailazimo na ponovno prizivanje semantičkoga polja plovidbe iz *puta prema kraju puta*, opet kao okvira unutar kojeg se optimalna projekcija ispražnjuje od svoga transformativnog impulsa. No motiv je štafete još je upečatljiviji: u čitavoj zbirci, jedina je to eksplicitna referenca na ikonografiju SFRJ, potpuno nedvosmisleno povezujući utopijsku defunkcionalizaciju avangarde sa zbiljom jugoslavenskoga društva.

Postoji, međutim, jedno motivsko polje presudno kada govorimo o rasapu optimalne projekcije, za koje bismo mogli čak reći i da je dominantno u čitavoj zbirci, a do sada uglavnom nije rastumačeno do kraja u onom pogledu u kojem nas ovdje zanima: riječ je o polju prostora. Naoko se čini začuđujućim tvrditi da prostoru nije pridana dovoljna važnost u tumačenjima Severova pjesništva: nosiva građa najznamenitijega označitelja njegove poetike, *civilizacijskoga nomadizma* – koji je primjereno skovala Oraić Tolić – upravo se tiče simultanističkoga tretmana geografskog i globalno-kulturnog prostora, ali u nivelirajućem ključu, umjesto onoga konstruktivnog, avangardističkog. Promatrano iz cjeline Severova opusa, taj označitelj sasvim ispravno u njemu naglašava nagovještaj onoga što odgovara Bürgerovoj definiciji postavangardnoga stanja: asimilaciju avangarde kao znaka ravnopravnoga drugim kulturnim i umjetničkim znakovima, njenu muzealizaciju u načelno nepreglednom inventaru civilizacijskih fragmenata. Ipak, takav makropogled opet propušta uvažiti specifičnost Severova upisivanja avangardi u vlastitu dijakroniju pa tako ne uspostavlja njegovu vezu s lokalnim književnim nizom, ali i s kontekstom na koji to upisivanje nedvojbeno upućuje.

Ponajprije je očita poveznica s iskustvom prostora u poslijeratnom hrvatskom pjesništvu, u smislu u kojem se, po Bagiću, to iskustvo prelama u dijakroniji teme praznine u pjesništvu 60-ih. Kao što smo vidjeli na primjeru *prostranog sagorijevanja*, prostor je u Severa sveden na apstrahirano zgarište, poput pejzaža Kay Sage ili Anselma Kiefera, na inverziju Hljbniakovljevih praiskonskih prostranstava. Štoviše, zbog njegove osobite, simultanističke vremenske određenosti, mogli bi smo ga označiti ne samo kao puki prostor, nego bahtinovski, i kao *kronotop* pustoši. Po Bagiću, taj je kronotop jedna od nosivih figura u *Diktatorovu* neposrednom pjesničkom kontekstu, odnosno, u pjesništvu razlogovaca:

„Ništavilo svijeta u kojemu se pjesnik zatekao i kojega se želi
osloboditi razlogaši metonimijski predočavaju pojmovima kao što su: *rasap*,

rasulo, pustoš, stratište itd. Taj je svijet, nalik eliotovskoj 'pustoj zemlji', označen kao 'golo tlo' odnosno kao 'razoreni svijet'.“ (Bagić, 2004: 38)

Defunkcionaliziran kao antagonist u subjektovoj emancipaciji, kao prijetnja egzistencijalističkoj pedagogiji autentičnosti, asimiliran u okvir avangardnih postupaka i upućen na Hljbekova kao intertekst, razlogovski kronotop pustoši postaje u Severa znakom eksplicitne inverzije jedne utopijske zbilje. No njegova je kontekstualna čitljivost zajamčena ne samo općim „stanjem“ u kojem se SFRJ nalazi potkraj 60-ih, nego i konkretnim značajkama transformacije jugoslavenske stvarnosti kao realizacije utopijskoga projekta u prostoru, kao konstruktivno savladavanje prostora – njegovo doslovno, arhitektonsko i urbanističko ispunjavanje. Kontrast između Severova samosvjesnoga pražnjenja prostora avangardnim književnim sredstvima i bujajuće urbanizacije u Zagrebu tijekom 60-ih, u kojoj presudnu ulogu ima upravo recepcija avangardističkih ideja u arhitekturi i dizajnu, previše je uočljiv da bi ga bilo moguće propustiti. Etnografija *Diktatorova* nastanka neodvojiva je od te vanknjiževne činjenice: prema kazivanju Ludwiga Bauera, njegov se osnovni oblik pomalja tijekom redovitih seansi sa Severom u Bauerovu¹² studentskom stanu u Trnskom, četvrti čija je izgradnja amblematična za seljenje Zagreba „preko rijeke“ i implementaciju novih planskih standarda u arhitekturi i urbanizaciji¹³. Znakovito je da upravo iz toga očista Sever pribjegava retorici distopijske pustoši. Taj će dio njegova projekta dobiti svoju osobitu žanrovsku realizaciju u njegovoj sljedećoj zbirci, *Anarhokoru*.

3. *Anarhokor*, korak do povijesne avangarde

Ako je *Diktator* bio konstitutivni korak Severova pjesničkoga projekta, spontano zaokupljen vlastitim pozicioniranjem u autentično kreiranoj kulturnoj i književnoj dijakroniji, u *Anarhokoru* – jednom kada je ta autorska dijakronija kao recepcijski okvir uspostavljena pa je time oslobodila Severovo pismo „balasta“ samotumačenja – nailazimo na punu realizaciju onih usmjerenja zacrtanih prvom zbirkom. Govoreći o mijenama u diskurzivnom poretku njegovih pjesama, Oraić Tolić to sažimlje sljedećim riječima, atipičnim za njeno inače koncizno pismo:

¹² Iza neobičnoga imena „Ljutovid“ u posveti na početku *Diktatora* krije se upravo Ludwig Bauer.

¹³ Urbanistički je plan za Trnsko – tada Mikrorajon Novi Zagreb I i II – donesen 1959., a odluka o početku izgradnje prvih stambenih naselja 1960.

„U *Diktatoru*, na izmaku megakulture modernizma, Sever je još uvijek vjerovao da može diktirati novi, distopijski prioritet zvuka u susretu sa smislom. [...] U *Anarhokoru*, u doba postmoderne i postmodernizma, Sever je izgubio tu i svaku nadu, a njegovo se pjesništvo rastočilo u magičnu *anarhiju* strukture.“ (Oraić Tolić, 1989: 15-16)

Iako čitav paragraf djeluje hiperboličnim, iz ostatka je članka sasvim jasno na što se njene teze odnose: na daljnje razlaganje formalne, stihološke i sintaktičke koherencije i na pribjegavanje „dekonstruktivnoj montaži“ (ibid.) kao osnovnoj proceduri proizvodnje značenja. Ipak, valjalo bi detaljnije objasniti kontinuitete i diskontinuitete s prethodećom zbirkom.

Već na kompozicijskoj razini uočljiv je pomak o kojem Oraić Tolić govori: dok je razmjerno naglašavanje koherencije *Diktatorove* namjere razvidno iz formalne njegove objedinjenosti – pojedinačni tekstovi, koliko god raznovrsni, nisu segmentirani u podskupine – kompozicija *Anarhokora* eksplicitno je atomizirana u cikluse i pseudopoematske blokove, što je naglašeno paratekstualnom opremom, ponajprije postavljanjem naslova pojedinih segmenata na praznu stranicu prije početnoga teksta, redovito poeme. Naslov zbirke tako se prelama u njenoj kompoziciji: umjesto diktatorske svijesti, koju nas organizacija prve zbirke navodi da čitamo kao objedinjujuću, kao jamac njezine koherencije, u *Anarhokoru* se ne uspostavlja nužno gledište kompozicijske cjeline.

Formalno se oslobađanje ogleđa i na nižim tekstualnim instancama. Ponajprije je to očito iz stihološke perspektive: dok je stih *Diktatora* na nizu mjesta jasno prepoznatljiv kao akcenatski utemeljen uz slobodno poštivanje unutarnjih i graničnih pravilnosti te brojne metimetričke aluzije; dok je diskurzivna, sintaktička i semantička stabilnost gdje god čak i bliža razlogaškom njegovu kontekstu, nego avangardnom intertekstu, a zvukovna su podudaranja pretežito u funkciji uspostavljanja neočekivanih semantičkih veza, u *Anarhokoru* su takve pravilnosti bitno reducirane ili bar rastegnute do krajnjih svojih mogućnosti, a lokalna podudaranja i ponavljanja, od glasovnih do leksičkih i sintagmatskih, postaju izraženijim dionicima ritmotvornih postupaka, bar tamo gdje uopće možemo govoriti o ritmičnosti redaka u smislu u kojem je ta kategorija stihološki upotrebljiva.

Narušavanje koherencije retka neodvojivo je i od razlaganja sintakse, a ono od razbijanja semantičkoga kontigviteta pjesama: „komunikativni“ tekstovi poput *pobjedničkog pohoda*, *prostranog sagorijevanja* ili *sentimentalnog produciranja* u *Anarhokoru* izostaju, a

dominantnim postaje model koji smo obrazložili na primjeru *pjeva za feniksa*, a čije začetke u *Diktatoru* možemo pronaći i u tekstovima poput *između majmunskih zidova*. Na razini tematske koherencije čitave zbirke, izostaju uočljivi provodni, strukturirajući motivi koje smo tek podcrtali u analizama *feniksa*, *muzike vida* i *pisma o lišću koje pada*, a koji se vrlo jasno pozicioniraju u semantičkoj *Diktatorovoj* mreži. Od njih nam je osobito važan motiv „centralnog vida“, odnosno, čitavo polje upućivanja na osjetilo vida, jer ističe jedan element *Diktatora* koji do sada nismo spominjali, a koji nam se ocrta tek u kontrastu spram *Anarhokora*.

Koliko god da se u analizama prve Severove zbirke ističe likvidacija osjetila vida¹⁴ – ako ne eksplicitno, onda bar kao implikacija uspostave diktata zvuka – zanemaruje se da je vizualnost i dalje važna komponenta u njoj. Najuočljivije je to u uvođenju tipografskih atrakcija i izvanjezičnih elemenata u tkivo tekstova, kao što je slučaj u pjesmama *zatišje 1*, *fragmenti iz poeme tajga* i spomenutoj *između majmunskih zidova*. Onkraj puke vizualnosti same motivske građe koja je osobito naglašena u onim pjesmama u kojima se poseže za kronotopom pustoši, oni sugeriraju i nužno oslanjanje na vizualnu recepciju dijela zbirke. *Anarhokor* je pak u potpunosti podređen onom obliku recepcije koji je Sever evidentno preferirao i po kojem je bio znamenit, a to je situacija javnoga izvođenja, recitacije. Jedan od dva primjera u kojima su tipografske intervencije istaknuti dio oblikovanja teksta – *Zaštitni opis kuge*, kojim zbirka završava – prije odaje dojam da je riječ o kakvoj partituri za izvođača, nego o semantički motiviranom postupku, sugerirajući promjene u tempu (grafičkim „slovkanjem“, poput retka „normalno pitanje: k a k v o j e o v o b r a š n o?“) i dinamici (ispisivanjem redaka velikim slovima), dok drugi, poema *Tajga*, podcrtava vlastitu fragmentarnost integracijom tipografskog signala koji jednako funkcionira i kao znak naglašene pauze pri recitaciji, s istim semantičkim učinkom. Komponenta je to bez koje je nemoguće adekvatno govoriti o Severovu pjesništvu, a zahtijeva ekskurs koji je onkraj naših trenutnih interesa. Ipak, dovoljno će biti naznačiti ovoliko: usmjerenost na recitatorsko izvođenje čitljivo je kao okultacija majakovskijevskog modela pjesnika-agitatora, ostvarenog paradigmatски njegovom knjigom-predmetom *Za glas*, ali i kao ironična antiteza masovnim, stadionskim izvedbama novih sovjetskih nasljednika toga modela: Jevtušenka, Ahmaduline, Voznesenskog i Roždestvenskog koji upravo 60-ih ostvaruju turneje po SSSR-u i Europi. Iz očišta Severova čitanja avangarde, takve aproprijacije nužno sa sobom nose auru gubitka: one

¹⁴ Primjerice, u Bagićeveu članku o sinesteziji u književnosti, *Kakva je okusa – ljuta bol?*, objavljen u Vijencu br. 424 (2010).

su najjasniji podsjetnik na utopijsku defunkcionalizaciju književnosti. U tom smislu, jedina recepcijska sudbina pjesništva koje avangardu drži u posljednjem njenom odbljesku jest, kao što kaže Oraić Tolić, rezervat. Pripitomljujuća će, međutim, fetišizacija avangardnih poetičkih kategorija u akademskome poststrukturalizmu omogućiti njezinu nivelirajuću asimilaciju u avangardni, tzv. antilogocentrični kanon, a time i njezinu širu čitateljsku recepciju.

Da su preduvjeti tomu postojali već u drugoj polovici 70-ih svjedoči i Nagrada Grada Zagreba dodijeljena Severu za drugu njegovu zbirku. Upućuje taj događaj i da je Severova inicijalna gesta „otkrivanja“ avangarde bila utemeljena u svojem kontekstu – kulturnom i književnom, ali i političkom – te da je njena pojava uistinu djelovala strukturirajuće na književno polje. Na razini odnosa između *Diktatora* i *Anarhokora*, zanimljivim tako postaje ispratiti način na koji ta gesta biva dočitavanom i razrađenom u potonjoj zbirci.

Ponajprije, sve su opće razlike koje smo do sada naveli pri općem opisivanju *Anarhokora* utemeljene u poetičkim *Diktatorovim* postavkama. U tom smislu, *Anarhokor* je najrazumljiviji kao eskalacija temeljnih strategija izloženih u prvoj zbirci: kompozicijska njegova atomizacija, zajedno sa sve intenzivnijih razlaganjem stiha, sintakse i smisla, sasvim je u skladu s konstitutivnom promjenom diskurzivne hijerarhije u prvoj zbirci, koju možemo najlakše odrediti kao povlačenje subjekta iskaza pred subjektom iskazivanja. Dok je u *Diktatoru* to povlačenje još uvijek komunikativno realizirano i kao opoziv subjekta na mimetičkoj ravni, u *Anarhokoru* je ta demontaža već zaračunata kao osnovna pretpostavka Severova pisma, bez potrebe za eksplicitnom tematskom elaboracijom.

S druge strane, tematski sloj ipak zadržava neke bitne elemente *Diktatorova* repertoara pa smo tako opet suočeni s nizom motivskih kontinuiteta, a osobito se tu ističe semantičko polje povijesti i nadovezivanje na onaj od razlogaša baštinjen kompleks ispražnjenoga prostora. Vratimo li se ranije citiranom Bagićevu opisu izvedenica toga kronotopa u pjesništvu 60-ih, naići ćemo na značajne poveznice s *Anarhokorom*: „Prazninu kojoj se pjesnik dragovoljno predaje oni označavaju pojmovima kao što su *otok*, *samoća*, *bjelina*, *sljepilo* itd.“ (2004: 38). Upravo prvi član toga niza ima istaknutu važnost u zbirci: čak tri teksta – *otok* otac, *otok* i *pješčani otok* – evidentno se zasnivaju na tom motivu, a posljednja su dva upravo oni poematski oblici o kojima je bilo riječi ranije kada smo govorili o formalnom iskoraku amblematičnom za *Anarhokor*.

Pomak ka tom žanrovskom okviru znakovit je jer fragmentarno priziva sav semantički balast koji je poema namrla svojim upošljavanjem u avangardi, paradigmatski u pjesništvu

Majakovskog i Hljebnikova. Taj balast efektno sažimlje Oraić Tolić (1989) kada poemu naziva „velikim konstruktivnim žanrom avangarde“ te ono što smo ranije nazvali procesom okultacije u avangardnoj književnosti povezuje sa žanrovskim pomakom ka fragmentu, uočavajući Severovu svijest o žanrovskoj ravni svojega projekta već u spomenutim *fragmentima iz poeme tajga*. Da poveznica nije samo na razini asocijacije, nego da je riječ o svjesnom autorskom uspostavljanju kontinuiteta, potvrđuje i uvrštavanje spomenute poeme *Tajga* u *Anarhokor*, čija je fragmentarnost dodatno naglašena segmentacijom teksta uz pomoć tipografskih intervencija, upućujući na *fragmente* kao na svoj „izgubljeni“ tekst.

Vratimo li se, uz *Tajgu*, poemama zasnovanima na motivu otoka, one se – za razliku od pjesama iz *Diktatora*, u kojima su pretežito sredstvo motivske aluzije – već i žanrovski sasvim približavaju poematskim vizijama Hljebnikova i na njega snažno upućuju. Osobito se u kronotopu otoka realizira kompleksno čvorište znakovitih intertekstualnih aluzija: u njemu se objedinjuje onaj „otok Hljebnikov“ iz „nadpripovijesti“ *Vidrina djeca*, zatim motivski repertoar razlogaša, ali i paradigmatska metonimija utopije od Morea do Huxleya. Potonja je aluzija značajna i zbog kronološke bliskosti: znameniti je Huxleyev roman objavljen 1962., a njegov je opus značajno utjecao na utopijsku kontrakulturu 60-ih. Povezujući tako u svojim distopijskim poematskim fragmentima nadnacionalni kontrakulturni kontekst, nacionalnu književnu dijakroniju, i amblematsku književnost avangardne projekcije, Sever ocrtava negativni luk gubitka utopijskoga supstrata.

Uvođenje poematskoga žanra omogućuje, međutim, Severu razradu još jedne važne strategije koju smo do sada pretežito zanemarivali: preuzimajući jedan razmjerno opsežan oblik koji je u stanju trpjeti načelno nezaustavljivo umnažanje kontekstâ – dokaz je tomu Eliotova *Pusta zemlja* – i lišavajući ga utopijske ili konstruktivne osnove kao regulativnoga modela, rastvara se put ka poetskoj nivelaciji civilizacijskih znakova. Taj konačni korak, inverziju avangardne montaže, Oraić Tolić efektno opisuje kada ga uspoređuje s pomakom od filmske ka spotovskoj montaži. Iako je ta analogija stanovit anakronizam – moguće ju je uspostaviti tek iz očišta 80-ih – uspostavlja ona zanimljiv intermedijalni okvir i podcrtava načine na koje je moguće ispratiti promjene u kulturnoj proizvodnji i recepciji značenja u pripadajućem komunikacijsko-tehnološkom okviru.

Načelnom nivelacijom civilizacijskih znakovâ u svojim poematskim vizijama, Sever, na tragu poetike „đubrišta“ koju Kiš pripisuje Leonidu Šejki, žanr poeme otvara romanesknoj mogućnosti ravnopravnoga uokvirivanja svih diskursa, na način na koji Bahtin teoretizira

pojam heteroglosije. Taj teorijski preduvjet historizaciji avangarde najdojmljivije je realiziran u *Kompoziciji u parapsihološkim bojama*, kojom *Anarhokor* programatski započinje:

Zelen kao talmud
kao Irska
kao tužur
kao Takla-Makan
kao Kublaj-kan

crn kao gavran
kao Malta
kao inkvizitor
modar kao laplandski tekst
kao daltonsko žito
crven kao Isfahan
specijalnog srama
ispred smrti

srebrn kao riba
kao aeroplan
Kočin
pedeset sedme u mome oku
u svojoj Indiji

Govoreći o Severovu opusu, Bošnjak kao dominantu ističe „stereotipizaciju avangardnih postupaka“, no čini se da je to procjena koja temeljno iskrivljuje samu bit Severovih strategija u njegovim zbirkama. Nedvojbeno je, kao što smo do sada ekstenzivno pokazivali, da Sever koristi avangardne postupke destabilizirajući njihov utopijski supstrat. No pristajući na Bošnjakovo određenje pristajemo na implikaciju da nema nikakve razlike između Severova samosvjesnog posezanja za avangardom kao dijelom vlastite dijakronije koju autorski reinterpreтира i bilo koje repeticije avangardnih strategija: propustili bismo temeljnu različitost konstelacija koje takve apropijacije kao retrogradna čitanja uspostavljaju. Daleko od njihove stereotipizacije, u Severa je riječ o prvom koraku *samokritike* avangarde u kojem se avangardni postupci izvrću protiv nje same kao globalnoga citatnog interteksta. Obratimo li se *Teoriji citatnosti*, izvrsnoj studiji Dubravke Oraić Tolić koja obrazlaže teorijske uvide temeljne za shvaćanje avangardne intertekstualnosti, možemo se osloniti na uvid da avangardu obilježava osobit tip „iluminativne citatnosti“ kojom sintetizira svu svoju književnu tradiciju kako bi se postavila onkraj nje.

Ovu tezu moguće je čitati kao iz očišta citatnosti artikuliran analogon Bürgerovoj tezi o avangardi kao samokritici institucije umjetnosti. Obilježje je njeno da nivelira sve prethodeće joj stilove, da dehijerarhizira svoje referente – od tekstova i opusa do čitavih

formacija – i gradi nova značenja, uspostavljajući vlastito gledište kao privilegirano. Severova joj je gesta očito istovjetna po prvom svojem koraku: očito je njen cilj dijelom nivelirajući, a horizont jednako globalan kao i onaj avangarde. No Sever u avangardnoj gesti prepoznaje mogućnost njezina kraha i tu slijepu točku sustavno razotkriva: jednom kada se u umjetnosti rastvorila mogućnost stilskega egalitarizma u svrhu njezina dokidanja, otvorila se i mogućnost asimilacije te iste privilegirane pozicije u svrhu dokidanja stila. Sudbina avangarde pokazala je iluzornost prve težnje, a druga je, negativna mogućnost već odavna činjenica onoga što podrazumijevamo pod globalnim umjetničkim poljem – globalizirajućega kulturnoga tržišta. Severovo je pjesništvo iznimno jer višak označivosti koji ta kontradikcija sve snažnije generira – a u trenu u kojem se ono javlja zasigurno jest riječ o višku: avangarda još uvijek funkcionira kao rezidualni fenomen, ali istovremeno počinje gubiti svoju legitimaciju u konkretnoj, jugoslavenskoj zbilji – prepoznaje i umjetnički sustavno i autentično artikulira. U tom smislu, ono se temeljno razlikuje od svih prethodnih neoavangardnih poetika u SFRJ, od Exata do grupe OHO, ali i onih suvremenih, poput pitanjaša. Međutim, drugi je Severov korak ključan jer tek u njemu do kraja raspoznajemo poantu pomaka prema postavangardi, pritom rasvjetljavajući slijepu točku u modelu koji nudi Oraić Tolić, a koja se opet tiče konzistentnosti s temeljnim Bürgerovim postavkama. Problem je u kategoriji povijesnosti avangarde.

U *Teoriji citatnosti*, Oraić Tolić hipostazira ilustrativnu i iluminativnu citatnost, tj. njihovu iterabilnu smjenu, kao model razvoja književnosti i kulture. Iako pritom pažljivo elaborira specifičnosti realizacija tih načela u određenim civilizacijskim epohama, ključan propust radi kada je riječ o prijelazu iz razdoblja avangarde u razdoblje postavangarde odnosno postmoderne. Kao što smo već u nekoliko navrata naveli, osnovna je Bürgerova teza ona o avangardi kao samokritici institucije umjetnosti. Ovdje nam je presudan onaj njen dio koji implicira prirodu teorijskoga loma između avangarde i dotadašnje povijesti euroameričke umjetnosti: za razliku od svih prethodnih smjena stilskih formacija koje predstavljaju *unutrašnju* kritiku, avangardna *samokritika* zauzima gledište cjeline sustava. Posljedica je takva loma mogućnost apsolutne dehijerarhizacije stilova; ne, dakle, polemičko dokidanje prestiža jednoga reprezentativnog stila, nego sistemska stilska nivelacija. Iako ona načelno potpada pod kategoriju iluminativne citatnosti, poopćavanjem njenih tekstualnih procedura ne pojašnjavamo dovoljno fundamentalnu (teorijsku) promjenu u instituciji umjetnosti koja se s pojavom avangarde „dešava“. Prihvatimo li Bürgerove teze, postaje nemogućim nakon iskustva avangarde govoriti o bilo kakvom tipu razvoja književnosti: pogotovo se to odnosi na

iterabilne modele zasnovane na *stilskoj* hijerarhizaciji i dehijerarhizaciji. Historizacijom avangardi, nijedan stil ne može pretendirati na privilegiranu poziciju: povijest umjetnosti kao povijest tehničke njene emancipacije u tom je teorijskom trenutku dokinuta, a s njom i mimetička ideja umjetničke tehnike koju je, uostalom, baštinila i avangarda.

Kako nam taj trenutak razotkriva Severovo pjesništvo? Iako to eksplicitno ne navodi, dva sasvim usputna spominjanja njegovih zbirki, svake u različitoj studiji, upućuju na to da Oraić Tolić korak od *Diktatora* k *Anarhokoru* tumači kao pomak od ilustrativne ka ilustrativnoj citatnosti. Tako u *Teoriji citatnosti* tvrdi da je prvu zbirku Sever napisao „u autorskom monologu s poetikom zauma i svjetskopovijesnom pozom Majakovskoga“ (1990: 89), dok u *Paradigmama 20. stoljeća* svrstava *Anarhokor* u postmodernistički „kataloški citatni model“ (1996: 101). Ipak, pokazali smo da u načelnom tretmanu avangarde kao interteksta ne postoji značajna razlika između tih dvaju zbirki, da se u *Anarhokoru* ponajprije zaoštravaju iste one strategije izložene u *Diktatoru*. Da Oraić Tolić pomalo prekraja *Anarhokor* kako bi se bolje uklopio u njene teze pokazuje i činjenica da iz analize u potpunosti izbacuje središnji ciklus zbirke kojem očito pripada istaknuta važnost, budući da s njom dijeli – naslov. Znakovito podnaslovljen kao *Dnevnik Josipa Severa u noći s ponedjeljka na utorak*, uočljivo je drukčiji od ostatka zbirke, sastojeći se pretežito od kraćih pjesama među kojima nalazimo ne samo na vezani, akcenatski stih, nego i na stalne oblike poput soneta.

U *ciklusu Anarhokor* smo, dakle, na značajno drukčijem terenu od ostatka zbirke: semantički kontigvitet jest narušen, ali raspršenost je oblikovna i značenjska legitimirana razmjerno konvencionalnim postavljanjem u okvir oniričkog, dok je cjelina okupljena pseudoavangardističkim upisivanjem pjesničke subjektivnosti u podnaslov. Uzmemo li napose ovaj posljednju signal u obzir, nameće se sumnja u tezu o podređivanju vlastitoga autorskog glasa nekom citatnom intertekstu koje implicira svrstavanje *Anarhokora* među tekstove zasnovane na ilustrativnoj citatnosti.

Sever, dakle, pribjegava nivelacijskoj citatnosti avangarde kao metodologiji koju će izvrnuti protiv nje same. Ta gesta otvara vrata historizaciji avangarde, a presudni korak koji razotkriva njene posljedice je Severova intuitivna spoznaja da nakon nje – logički, ne kronološki – više ne može uslijediti zauzimanje privilegirane autorske pozicije onkraj avangarde, ali ni epigonska apoteoza avangardnih tehnika kao „uzornih“. Prvo jer je time teorijski dovršen proces stilske demokratizacije umjetnosti, drugo jer je kontradiktorno

avangardnoj poetici. Sumnja u vlastito zauzimanje arhimedovske točke bit će izražena ambivalentnim znakom diktatora i pražnjenjem znakova subjektivnosti, a nepovjerenje spram neoavangarde sustavnom demontažom optimalne projekcije.

Vratimo li se, konačno, tipologiji citatnosti koju izlaže Oraić Tolić, čini se da ona ne može u sebe asimilirati historizaciju avangardi. Kategorija ilustrativne citatnosti u kontradikciji je s Bürgerovim opisom postavangardnoga stanja iz jednostavnoga razloga što podrazumijeva hijerarhiju stilova:

„Ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, ako su citati u sustavu vlastitoga teksta po svom položaju važniji od vlastitih dijelova, ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuđi tekstovi uopće shvaćaju kao RIZNICA vrijedna oponašanja, ako se citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje i ako tekst u cjelini svih svojih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđega PT, tuđe kulture i tuđega čitateljskog iskustva, tada govorimo o i l u s t r a t i v n o m t i p u c i t a t - n o s t i.“ (Oraić Tolić, 1990: 45)

Iz pozicije teorijskoga obrazlaganja postavangardnoga „stanja“ ne može biti govora o strogoj hijerarhiji vrijednost u citatnome sustavu postmodernizma; upravo suprotno, prije će biti da je cijeli sustav, strukturiran sada kao globalno književno i kulturno tržište, ustrojen nehijerarhijski, bar iz očišta iz kojega promatra Oraić Tolić¹⁵.

Želimo li opisati postavangardnu citatnost, morat ćemo uzeti ponešto od oba temeljna tipa koje Oraić Tolić hipostazira, a druga pak njihova svojstva odbaciti. Usporedimo li je s kategorijom iluminativne citatnosti, tada nam se ona s jedne strane nadaje kao također nivelirajuća, tradicijom neopterećena, ali s druge ona odustaje od privilegiranja vlastitoga očišta – štoviše, često na tom odustajanju i inzistira. Usporedimo li je, pak, s ilustrativnim tipom, tada ona prisvaja njegovu imitativnost i orijentaciju na konvencionalno, u ovom slučaju često i književnoteorijsko čitateljevo znanje, ali sasvim isključuje, kao što smo već ustvrdili, „uzornost“ kao motiv svojega oponašanja, odnosno, dokida stilsku hijerarhiju.

¹⁵ Iako bi netko mogao pomisliti da takvu tezu sljedeća činjenica osporava, izrazita žanrovska prevlast romana – ne samo kao tržišne vrijednosti, nego i kao predmeta znanstvenoga proučavanja – logično je čitljiva kao mogući indeks njene utemeljenosti: riječ je o bahtinovski paradigmatском višeglasnom žanru.

Očito je, dakle, da postavangardna citatnost zahtijeva zasebnu kategoriju kojom ćemo je označiti. Ipak, ne treba ići dalje od aparata koji nudi sama Oraić Tolić: čini se točnijim nazvati takvu citatnost arhivarskom ili muzejskom, kao što je ona određuje u posljednjem poglavlju *Teorije citatnosti*, uz jedinu razliku da je zadržava u okrilju ilustrativnoga tipa. Za naše potrebe, citatnost je to koja ocrtava fundamentalno drukčiju konstelaciju s iskustvom avangardi: dok je njena asimilacija u neoavangardne eksperimente 50-ih i 60-ih avangardu tretirala kao rezidualni fenomen, arhivarska je citatnost historizira. Tek u tom odnosu možemo govoriti o povijesnoj avangardi u smislu u kojem taj termin upotrebljava Bürger, radeći ključnu pogrešku jer ne raslojava modalitete povijesnosti. Čini se da to i sama Oraić Tolić prepoznaje kada u par godina kasnije obavljenoj studiji *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna* odustaje od eksplicitnih poveznica sa svojim pojmovnim parom i postmodernu citatnost naziva – kataloškim modelom. Taj termin se ujedno i čini kao najpodesniji te bi se njime valjalo nadalje i koristiti. On je eksplicitno realiziran u četirima Severovim pjesmama koje nisu uvrštene u zbirke, ali nam upravo taj izmješteni kontekst njihova objavljivanja daje za pravo da ih čitamo na taj način. Nakon opsežne elaboracije Severove prijelomne geste, nalazimo se, konačno, na terenu postavangarde.

4. Severove prigodne stilizacije ili kako je Majakovski poslan na zasluženi odmor

Do sada, severološka su se istraživanja pretežito fokusirala na *Diktatora* i *Anarhokor*, ne obraćajući pozornost na pjesme koje je objavljivao u periodici, a koje broje gotovo čitavu zasebnu zbirku. Čak ni po njihovu uvrštavanju u kolekciju *Borealni konj*, u koju je svoj put našao isključivo izbor iz tekstova objavljenih u tjedniku/dvotjedniku *Oko*¹⁶, ne nalazimo u referentnim radovima ni riječi o njima; ni sama Oraić Tolić kao urednica *Borealnoga konja* u predgovoru na koji smo do sada obilato referirali ne pokušava razmotriti njihovu važnost za tumačenje Severova opusa. Iako takva orijentacija načelno ne čudi – zdravorazumski je tretirati zbirke kao „reprezentativnu“ građu – počešto ona zna propustiti neke presudne momente u autorovu opusu. Pokazatelj je ona i jedne šire, problematične interpretativne orijentacije sa stanovišta opće metodologije proučavanja književnosti: orijentacije na tekst kao fiksiranu datost, lišenu svoje proizvodne pretpovijesti i konteksta – ukratko, etnografije svoje proizvodnje i distribucije.

¹⁶ Prema bibliografiji Branimira Bošnjaka, riječ je o publikaciji u kojoj je Sever daleko najučestalije objavljivao.

Analiza je Severova opusa, počesto inzistirajući na poststrukturalističkim i postmodernističkim teorijskim i kulturnim aksiomima, tako redovito zanemarivala njegovu kontekstualnu smještenost onkraj književnoga sistema u konvencionalnom smislu, kao zbira tekstova smještenih u određeni epohalni kulturni kontekst. Na stanovit način fetišizirajući njegove jezične postupke – zasigurno najuočljiviju značajku njegova pjesništva – kontekstualna je analiza njegovih tekstova delegirana na razinu najuopćenijih teza o kulturnom i civilizacijskom postmodernizmu pa je potisnula ne samo načelnu njihovu mikrokontekstualnu čitljivost, nego i svjesnu usmjerenost njegovih tekstova na neposrednu povijesnu zbilju. Poučan je u tom pogledu biografski fragment koji Ludwig Bauer prenosi u eseju napisanu za potrebe *Knjige o Sunčani i Severu* (2010). Prepričavajući njihov razgovor u Pragu, kamo ga je Sever došao posjetiti dok je *Anarhokor* još bio u pripremi, navodi on Severovo razočaranje tumačenjima njegova pjesništva. No krajnje je zanimljiv način na koji pjesnik obrazlaže to razočaranje: referirajući na jednu od najupečatljivijih slika iz *Kompozicije u parapsihološkim bojama* (u tom trenu očito još uvijek u pripremi), redak „crven kao Isfahan“, povezuje je nedvosmisleno sa socijalnim nemirima usmjerenima protiv šaha Reze Pahlavija koji su u Europi bili neodvojivi od kontrakulturnih prosvjeda krajem '60-ih. Riječ je o iznimno zanimljivom uvidu jer se odnosi na paradigmatski najnečitljiviju Severovu pjesmu, koju se do sada – a i mi smo se na takvo tumačenje iscrpno oslanjali – tumačilo baš kao najupečatljiviji primjer njegova postupka razbijanja smisla, osobito onog povijesnog. Kobno se značenje Severove slike u igri povijesnih datuma konačno i realizirao: 1977., iste godine kada je u Zagrebu objavljen *Anarhokor*, u Iranu izbijaju goleme demonstracije protiv Pahlavija koji će dvije godine kasnije biti i smijenjen u Iranskoj revoluciji, a prosvjedno će središte tih godina biti upravo – Isfahan.

Neobično je, stoga, što govor o aspektu Severove poezije nedvojbeno upućenom na povijesnu zbilju – govor o njegovu sustavnu razlaganju optimalne projekcije – ne inzistira snažnije na kontekstualnim njenim odrednicama. U slučaju njegovih četiriju pjesama u kojima se eksplicitno i citatno isključivo upućuje na avangardu, koje su sasvim upućene na njenu ostavštinu na način koji u drugim pjesmama nismo imali priliku susresti, pokazat ćemo kako je upravo kontekst njihova objavljivanja presudan za njihovo tumačenje i kako podcrtava njihov ideološki sadržaj te omogućuje iščitavanje postavangardne konstelacije u birgerovskom smislu. Također, on će nam baciti i nešto drukčije svjetlo na krajnje zaključke koje Severovo pjesništvo implicira, koji nisu sasvim u skladu s postmodernističkim refrenima o apsolutnom i nedvosmislenom dokidanju utopijske osnove umjetnosti.

4.1. Prvomajske poslanice

Od četiriju pjesama kojima ćemo ovdje pristupiti, tri se nalaze u *Borealnom konju* kao dio izbora iz *Oka*. To su: *Plakat*, podnaslovljen u stilu *ondašnjih plakata*, zatim *Poslanica proleterskim piscima* s podnaslovom *Vladimir Majakovski razgovara s Josipom Severom povodom 1. maja* te *Stilske vježbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar Josipa Severa*. Izmještene iz izvornoga konteksta njihova objavljivanja, dijelom je prikrivena njihova osobitost u odnosu na ostale uvrštene pjesme. No njihova sličnosti i izdvojenost nije promakla urednici: očito je to iz odluke da navedene tri pjesme postavi jednu do druge, uvrštavajući ih redosljedom kojim smo ih ovdje naveli. Njihova povezanost očita je već na paratekstualnoj ravni: za razliku od ostalih Severovih pjesama, ovdje je referenca na avangardu eksplicirana i potpuno realizirana, ne samo na razini sadržaja, nego i kao jasna stilizacija avangardističkih naslova. Štoviše, aspekt je stilizacije denotiran i kao žanrovska odrednica. Upućuje to na temeljito drukčiji odnos spram avangardnoga interteksta od onoga u *Diktatoru* i *Anarhokoru*: za razliku od reinterpretacije, stilizacija svoj predmet okamenjuje, uzima ga kao dovršenu datost – ukratko, *historizira ga*. U toj razdaljini prepoznajemo korak od samokritike avangarde do postavangarde.

Uistinu, uvid u građu pokazuje da su navedene pjesme i zamišljene kao srodne – sve su objavljene kao prigodni tekstovi za *Oko: Poslanica* u prvomajskom izdanju iz 1975. (br. 82), zajedno s četvrtim tekstom kojim ćemo se ovdje pozabaviti, za sada drugdje neuvrštenim poetskoproznim zapisom *LEF (ili nekoliko riječi u povodu 1.maja)*; *Stilske vježbe* također u prvomajskom izdanju četiri godine kasnije (1979., br. 186.), a *Plakat* u studenom iste godine, povodom šezdeset i druge godišnjice Revolucije. Već u ovom trenutku naslućujemo ključno pitanje: kako je moguće neproblematično govoriti o Severovu nedvosmislenom antitutupizmu i apokaliptičnom postmodernizmu, a da ne odresiramo činjenicu kako svoje pjesme objavljuje u tiskovini koja, iako (ili upravo kao) nasljednica umjereno problematičnoga, proljećarskog *Telegrama*¹⁷, funkcionira kao režimske novine za kulturu – u smislu u kojem ta odrednica ne upućuje na kvalitetu sadržaja, nego na njihovo pozicioniranje u polju i njihov ideološki presjek¹⁸. Osobito je to neobično u slučaju Branimira Bošnjaka koji i sâm sudjeluje u njihovu

¹⁷ Fadil Hadžić je bio osnivač i prvi glavni urednik obaju časopisa. *Telegram* je definitivno ugašen 1973. nakon godina kompliciranoga opstanka od objavljivanja *Deklaracije*, a *Oko* je pokrenuto iste godine.

¹⁸ Uistinu, trebalo bi se riješiti nelagode navođenja epiteta „režimski“, osobito kada je jugoslavenska kultura i umjetnost u pitanju.

radu i to kao stalni suradnik za književnost. Nagoviještena ambivalencija samo se produbljuje uputimo li se u konkretnu analizu pjesama u njihovu izvornom kontekstu.

Kao što smo već naveli, *Poslanica proleterskim piscima* i *LEF* objavljeni su 1975. u prvomajskome broju *Oka*. No to ni upola ne opisuje značaj te činjenice jer ne samo da su obje eksplicitno posvećene tom najvažnijem socijalističkom nadnevku, nego im je pridana središnja važnost postavljanjem na – naslovnu stranu! Urednička oprema pritom ne ostavlja prostora interpretaciji: vrh stranice krasi svečana čestitka „svim građanima SFRJ“, dok su Severovi tekstovi uokvireni avangardističkim pozivom citiranim iz uvoda-manifesta u originalni, drugi broj *LEF*-a iz svibnja 1923.: „Dajte zemlji novu boju, nov oblik!“ Povrh svega, budući da isti broj obuhvaća i Dan oslobođenja Zagreba, naslovnicu s njima dijeli članak *Tri slobodna Zagreba*, posvećen ne samo trenutku antifašističke pobjede, nego i projektivnoj transformaciji i razvoju glavnoga grada u socijalizmu.

Suočeni smo, dakle, s kontekstom u fundamentalnoj kontradikciji s onim sadržajem i smislom koji smo do sada pristajali da se upisuje Severovu pjesništvu. Pritom evidentno nije riječ o uredničkoj samovolji ili neznanju – ako dovoljan dokaz tomu nije da Bošnjak čini dio redakcije u *Oku*, onda bi jedan pogled na urednike i suradnike trebao biti dovoljan da takvu sumnju istoga trena odagna. Riječ je, dakle, o Severovu samosvjesnom smještanju u takav okvir. Dok je znanost o književnosti odavna raskrstila s intencijom kao regulativnom interpretativnom činjenicom, ovdje nam ona zapravo i nije nužna: tek nam podcrtava, iako značajno, jednu semiotičku činjenicu koja se ionako nameće kada ugledamo navedenu naslovnicu.

Ipak, tekstovi pokazuju interpretativni otpor prema takvom okviru. Umjesto puke „uzorne“ reprodukcije utopijske ikonografije i retorike, Severova je intertekstualna gesta – muzealizirajuća. Naslovljena kao referenca na polemike Majakovskog s RAPP-ovim članovima, započinje prva pjesma znakovitim uvodnim recima, formuliranim kao eksplicitni autocitat, autorska fusnota:

Severov komentar:
(Majakovski je
sjahao s Pegaza
i odmara se
na Visini Povijesti)

Teško da ćemo naići na eksplicitniju objavu historizacije avangarde: sasvim nedvosmisleno, autorska je pozicija poistovjećena s pozicijom glosatora koji svoj predmet

uspostavlja kao povijesni artefakt – odnosno, kao dovršenu, okamenjenu sliku. Ilustrativna je gesta samo djelomično ostvarena: nedvojbeni važnost koja se pridaje znaku Majakovskog ovdje je duhovito ironizirana slikom poete koji je stao da otpočine.

Ilustrativni model izvrnut je i u paratekstu koji je moguće čitati i kao gramatičku inverziju novinarskoga naslova: običaj je da na mjestu priložne oznake stoji uvaženi sugovornik, ne onaj koji razgovor vodi. U slučaju *Poslanice*, hijerarhija je izvrnuta: ne razgovara „Sever“ s „Majakovskim“, nego obrnuto. Sâm model prigodnoga razgovora narušen je u fakturi teksta: iako u dijalogu, unatoč naslovu, „Sever“ nastupa kao njegov podređeni član, kao onaj koji postavlja pitanja, gotovo čitavu pjesmu on vodi monolog. I dok su njegovi dijelovi jasno naznačeni, jedinu potencijalnu repliku tekstualnog Majakovskog – svega jedanaest kraćih redaka u tekstu koji obaseže njih stotinjak – ni po čemu nije moguće nedvosmisleno pripisati njegovu glasu jer, izuzev crtice, ne nailazimo na dovoljno pouzdanih signala koji upućuju na dijalog. Umjesto da pribjegavamo arbitrarnim rješenjima ove dileme, valjalo bi jednostavno pristati na tu nedorečenost kao postupak koji je moguće rastumačiti u okviru cjeline teksta. Tako se kao ključ njezina razumijevanja mogu shvatiti reci pred kraj pjesme:

A sad kad
nijemo osluškujete kroz me
ovaj sedamdesetpete
Prvi maja

Očito je, dakle, da je nerazlučivost glasova citatna strategija *Poslanice*. No dok površinska monologičnost, zajedno s referencijalnim planom, zavodljivo sugerira da makar u ovom slučaju pristanemo na onu tezu Oraić Tolić o Severovu „autorskom monologu“ sa „svjetskopovijesnom pozom Majakovskoga“, pristupimo li toj kategoriji metodološki rigorozno, obraćajući se njenom teorijskom izvoru, uvidjet ćemo da je i u ovom slučaju njena uporaba kontradiktorna intertekstualnoj gesti kojom se ovdje bavimo.

Oraić Tolić zasigurno ne koristi odrednicu „monolog“ olako: očito je da njome priziva metodološku osnovu svoje studije, Bahtinovu teoriju romaneskne dijalogičnosti koju razrađuje u čuvenim *Problemima poetike Dostojevskog*. Sažimljući tipološki uvod u posljednje poglavlje Bahtinove studije, navodi ona tri tipa dvoglasne riječi: *jednosmjerni dvoglasni*, pod koji potpadaju stilizacija i pripovjedačev iskaz, *raznosmjerni dvoglasni*, poistovjećen s paradijom te *aktivni dvoglasni* tip koji je najlakše predočiti eksplicitnim

dijalogom. Jasno je, dakle, da ova tipologija podrazumijeva da u slučaju stilizacije ne može biti govora o monologičnom diskursu. No gdje je onda nastao terminološki nesporazum? Istrgnuta iz niza distinkcija izvedenih u izvornom tekstu, tipologija koju prenosi Oraić Tolić prikriva specifično značenje koje Bahtin pripisuje stilizaciji. U njegovoj pažljivoj razradi ne obuhvaća ona svako eksplicitno posezanje za tuđim stilom i njegovim implikacijama, nego samo ona koja uspostavljaju dijaloški odnos. Mada priznaje da je u analitičkoj praksi ta razlika počesto teško određiva, Bahtin je tako teorijski strogo razgraničava od njezina monološkog pandana, *imitacije*.

Da je *Poslanicu* uistinu opravdano tumačiti kao stilizaciju, a ne kao imitaciju, postaje očitim ako dosadašnje teze usporedimo s Bahtinovom definicijom prve:

„Stilizacija pretpostavlja stil, to jest pretpostavlja da je sveukupnost stilističkih postupaka koju ona reprodukuje imala nekada direktnu i neposrednu osmišljenost, da je izražavala konačnu smislonu instancu. [...] Stilizacija nagoni tuđu predmetnu zamisao (umetničko-predmetnu) da služi njenim ciljevima, to jest njenim novim zamislima. Umetnik koji stilizuje koristi se tuđom rečju kao tuđom i time baca laku objektu senku na nju. [...] On radi kao tuđa tačka gledišta. Zato izvesna senka pada upravo na samu tu tačku gledišta, usled čega ona postaje uslovna.“ (Bahtin, 1967: 261)

Smisao stilizacije je, dakle, u distanci koju uspostavlja spram preuzetoga diskursa. Ona podcrtava svoju gestu preuzimanja, objektivira je i, iako integrira cjelinu jednoga tuđeg gledišta, čini njegov smisao uvjetnim. Na određen način, moglo bi se reći da stilizacija inzistira na vlastitom ogoljavanju. Temeljne su njene strategije stoga uvijek vezane uz uokvirivanje tuđega glasa.

U slučaju *Poslanice*, to je uspostavljanje distance sasvim jasno denotirano na samom početku koji smo citirali, ali je također dosljedno sprovedeno drugim eksplicitnim signalima u tekstu pa se tako na jednom mjestu „Sever“ šaljivo ispričava zbog vlastite aproprijacije: „Prostitute tovariš Majakovski, / što ću pozajmit / vašu strofu“ (BK: 168). Navedeni su reci također važni jer onkraj površinske duhovitosti otvaraju intertekstualnu liniju koja još jednom potvrđuje da Severov projekt izgradnje vlastite dijakronije uključuje rekapitulaciju čitave pjesničke tradicije, a ne samo one uže avangardne: sasvim je ovdje jasna referenca na Kranjčevićevu pjesmu *Gospodskom Kastoru* – nimalo „nevina“, uzmemo li u obzir naknadnu aproprijaciju Kranjčevića kao preteče angažirane književnosti i poetskoga modernizma u

čemu je presudnu ulogu odigrao upravo nekoliko puta spominjani Krleža koji ga 1919. kanonizira u *Hrvatskoj književnoj laži*.

Vratimo li se mjestu koje smo označili kao mogući glas „Majakovskog“, na njemu možemo uočiti suptilnu stilsku promjenu u vidu anakronih stilema u recima „*njinu* crnu, podlu narav / iskre istine / *jošte* nisu izbušile kao sito“ (BK: 167, kurziv dodan) – njihova zastarjelost ovdje kao da podcrtava historičnost glasa koji ambivalentno predstavljaju. Posljednja dva strofoida, iako prividno epigonski uzdižu Majakovskog, inzistiraju na istoj aluziji:

Al vi već davno
presjekoste sve, sve, sve
čvorove svijeta.

To može samo vladar svijeta
ili Poeta
za 5.

Osim eksplicitne i gramatičke historizacije, ponavlja se u njima još jedna Severova strategija distanciranja od njegovih intertekstualnih „svjetionika“ – humor. Ona benevolentna ironija uvodne slike ovdje je ostvarena šaljivim posezanjem za svjesno banalnom frazom koja se svojim stihovnim razlamanjem pretvara i u zvukovnu igru: Majakovski kao „Poeta za 5“ jasna je Severova figa u džepu kojom poručuje da ni tu strahovitu figuru ne shvaćamo bezostatno ozbiljno. U toj gesti nije teško prepoznati Bahtinovo poistovjećivanje stilizacije s dokidanjem „bezučjetnosti“ originalnoga glasa: dosljedno svojem provodnom naglašavanju humora u književnosti, pod time on ponajprije podrazumijeva narušavanje njegove „ozbiljnosti“. Da je Severova namjera tomu neobično bliska, pokazuje i *LEF*, njegov tekst objavljen na istoj stranici kao i *Poslanica*, u kojem smisao svoje geste jasno razotkriva kao narušavanje ozbiljnosti povijesnoga smisla avangarde:

1. Elisej. Kručonyh. (koji nije priznavao paradigmu svog prezimena)

Kručonyh sa 70 i 8 godina, 1964. godine u Fhutemasu.

Kručonyh u prašini vremena. U pustinji.

On pije hladan čaj. On ogovara. On recitira. On prodaje svoje knjige poklonicima. On je vrag. On je zao. On mrzi Majakovskog. On ljubi Bloka. On voli Majakovskog. On recitira „Neznakomku“ Aleksandra Bloka.

Tu, u Fhutemasu vidjeh posljednjeg futuristu.

Historija se ponekad krvavo zafrkava.

Deder, radije se mi zafrkavajmo s historijom.

Iako se ovaj ulomak gotovo prelako uklapa u one postmodernističke teze o Severovu nedvosmislenom antihistorizmu i antiutopizmu, ambivalencija koju bahtinovska stilizacija kao intertekstualna strategija podrazumijeva daleko je od tako rigidnoga tumačenja. Da Sever svjesno zaračunava tu ambivalenciju i da nipošto kategorički ne odbacuje smisao avangarde koju sâm, čitajući je iz očišta vlastite suvremenosti, autentičnom autorskom gestom historizira, dokazuje i kontekst u kojem je odlučio objaviti svoje tekstove.

4.2. Kraj avangardnog raja?

Da je riječ o provodnom Severovu odnosu spram avangarde kao tradicije potvrđuje njegovo ponovno „prigodno“ objavljivanje u *Oku* četiri godine nakon *Poslanice* i *LEF*-a – čak dvije godine nakon što je u *Anarhokoru* navodno definitivno proglasio osvit distopijske postmoderne. Njegov treći prvomajski tekst, pjesma *Stilske vježbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar J. Severa* dvostruka je stilizacija: prvo, ponovljena je to gesta stilskoga dijaloga s avangardom iz *Poslanice*, ali je isto tako riječ i o poetskoj autostilizaciji teksta *LEF*. Tu njegovu dvostruku usmjerenost opet ćemo najbolje razumjeti promotrimo li *Stilske vježbe* u njihovu izvornom okviru.

Riječ je, dakle, o obljetničkoj stranici časopisa *Oko* koja donosi Severov izbor iz i prijevod uvodnih tekstova objavljenih u majskom broju čuvenoga časopisa *LEF* iz 1923. Osim uvodnika koji izražava poziv na revolucioniranje umjetničkih sredstava, uvršteno je sedam od osam pjesama naslovljenih *Prvi maj* koje sve potpisuju znameniti avangardisti – Pasternak, Kručonyh, Kamenski, Asejev, Majakovski, Neznamov i Tretjakov, dok je izostavljena pjesma Terentjeva, vjerojatno zbog nedostatnoga prostora. Naslov izvornoga uvodnika – pomalo nespretno preveden kao *Drugovi, oformljivači života* – ujedno je i naslov čitave stranice što nam, u usporedbi s *Poslanicom* i *LEF*-om, na još izraženiji način onemogućuje da *Stilske vježbe* čitamo kao izoliranu pjesmu: umjesto kao tekst supostavljen drugim tekstovima na koje citatno upućuje, moguće je da je čitamo kao dio jednoga nadređenog djela realiziranog u formi novinske stranice: konceptualne, citatne kontaminacije čitavoga broja *LEF*-a kao interteksta.

Ovo polazište nam je važno jer rasvjetljava višeslojnost Severove geste: takva kontaminacija omogućuje mu da se odmakne od površne, prigodne duhovitosti supostavljanja

vlastitog teksta onima svojih uzora jer nalazi dublju motivaciju u samom sadržaju citatnoga interteksta. Naime, za naše je književno polje navedeni broj *LEF*-a itekako značajan jer sadrži članak Augusta Cesarca *LEF u Jugoslaviji*, čija je druga polovica posvećena jednoj od latentnih Severovih referenci na koju smo već upućivali – Miroslavu Krleži. Tako mu jedan „revolucionarni“ povod omogućuje da eksplicitno rekonstruira glavne koordinate vlastite avangardne pretpovijesti u svrhu upućivanja na vlastitu povijesnu zbilju. Da je takva gesta motivirana ugroženošću te zbilje koja je nerazlučiva od krize stila koji stilizira, pokazuje predzadnji, autoreferencijalni strofoid:

Nije ni meni J. SEVERU
Lako ove stihove prevesti,
More Revolucije
Često ima neveru
A neveru ne možeš tek tako
Preveslati

Konstatacija krize, rasterećena kalamburskim rimovanjem njene metonimije – „nevere“ – s pjesnikovim prezimenom, kao i dvostrukim značenjem riječi „preveslati“, povod je humornom distanciranju autorskoga glasa od svojeg „ruskog“ interteksta, ali i posezanjem za lokalnim osloncem.

Ali imamo mi hrid
Našega starca
A. CESARCA
Imamo KRLEŽU MIROSLAVA
Njemu: mirovaja SLAVA
Imamo naš prvi maj
I prvomajsku poruku u stvari
Kao korugvu.
I kad nam ne „ćuhta“:
„Gremo mi puntari!“

Kalamburska igra imenima pjesnikâ kao provodni postupak u čitavoj pjesmi, jasno vezana uz globalni Severov odnos prema avangardnoj tradiciji koju samovoljno kreira, realizirana je i ovdje, u ulomku po intonaciji sasvim nespojivom s negativnim horizontima njegovih zbirki, upućujući na potrebu za zaračunavanjem važnosti humora u donošenju konačnih sudova o njegovu tretmanu optimalne projekcije. Na razini Severova opusa, on se iz ovoga očišta tako nadaže ponajprije kao ambivalentan, obuhvaćajući tekstove od sumornog *prostranog sagorijevanja* do ovakvih zaigranih stilizacija. No obraćamo li se tekstovima koji su manje opterećeni upućivanjem na tjeskobni diskurs pjesništva egzistencije, a više na citatni

dijalog s avangardom, on se doima kao puno bliži ovakvom humornom optimizmu s figom u džepu.

Kraj pjesme osobito je interesantan jer ne samo da otvoreno zadržava optimalnu projekciju, nego uvodi i novu intertekstualnu koordinatu u Severovu autorsku dijakroniju, i to izuzetno rijetkim primjerom eksplicitnoga citata. Referenca je pripremljena prethodnim strofoidom, i to upravo onim leksemom koji smo istaknuli: „nevera“, u smislu oluje, osim što je vezana uz plovidbu, dijalektalno je snažno vezana uz čakavštinu, a kao arhaični oblik također pripada staroj čakavštini i označava nevjeru, što je značenje koje je sasvim razumljivo u okviru smisla strofoida u kojem se javlja. U potonjem obliku i značenju javlja se ona, dakako, u znamenitom izvoru Severova metacitata – u jeziku Marka Marulića. Tom je kalamburskom igrom i lingvističkom aluzijom motivirano citatno posezanje za znamenitom posljednjom strofom Ujevićeva *Oproštaja*, koju zbog jednostavnosti prenosimo u suvremenoj transkripciji:

Zbogom, o Marule! Pojti ćemo, poni
Žaju imimo velu sunčenoga neba
Korugva nam ćuhta; gremo, mi puntari!

Tako se u okviru jedne naoko prigodne igrarije Severova autorska kontaminacija razotkriva kao metacitatno uplitanje čitavoga jednog književnog sustava u stilizaciju povijesne avangarde. U tom smislu, potvrđuje se naša ranija teza o izvrtanju avangarde citatnosti protiv nje same. No čitajući Ujevića kako čita Marulića, Sever na samom kraju izvodi jedan suptilni obrat: za razliku od svih avangardista koje spominje, jedino Ujevića ne navodi poimence, ne „filtrira“ ga kroz svoju zvukovnu igru, nego ga direktno citira. Na samom kraju, distanca stilizacije tako se gubi, a optimalna projekcija se ipak optimistično potvrđuje: ni kada „nam“ (avangardistima) „korugva“ (barjak) više ne „ćuhta“ (se ne vijori) – ni kada je, dakle, kriza utopijske zbilje nedvojbeno činjenica – poziv revolucionarima ne prestaje vrijediti.

Da će se Severov odnos prema utopijskoj ostavštini avangarde s vremenom gdjegod javljati i s još manje stilizirajuće distance, dokazuje pjesma koju će objaviti šest mjeseci kasnije, također u *Oku*, povodom godišnjice Oktobarske revolucije. Na još jednoj stranici njegovih prijevoda – ovoga puta isključivo Severova najdražeg sugovornika, Majakovskog – nalazi se, u jednom crvenom okviru prema sredini, njegova pjesma *Plakat*. Distanca je ovdje već gotovo sasvim dokinuta: u samom tekstu ne postoji nijedan signal koji bi upućivao na bilo

koji od postupaka kojima je Sever običavao narušavati ozbiljnost – bahtinovski rečeno, kojima je običavao činiti uvjetnim – smisao avangardnoga stila. Jedini podsjetnik na nesavladivu distancu između njegova glasa i glasa koji stilizira jest podnaslov – *u stilu ondašnjih plakata*. Najjasniji je to dokaz Severove afirmacije vlastitih uzora.

Prividni paradoks između istovremene historizacije avangarde i ovakva očuvanja njezine utopijske osnove u skladu je i s Bürgerovim recentnijim zaključkom o neoavangardi: historizacija avangardne kao stila nije istovjetna konačnom dokidanju svake mogućnosti nekog njezina budućeg značaja. Komentirajući sasvim recentno problem koji neoavangarda postavlja pred teoretičare i povjesničare umjetnosti, Bürger će tako zaključiti:

„Moramo prihvatiti da su avangardni tekstovi postali književnost, ali ne smijemo izgubiti iz vida njihovu izvornu namjeru da istaknu zahtjev za autentičnošću u prividno najneozbiljnijim predmetima. Nepozitivistički pristup proizvoda avangarde morao bi uzimati obje perspektive u obzir bez da ih suprotstavlja. Težina udovoljavanja ovom zahtjevu podcrtava koliko nam je dalek impuls avangarde da promijeni realne društvene odnose. To ne isključuje, nego, naprotiv, uključuje mogućnost da avangarde dobiju obnovljenu važnost u budućnosti koju još ne možemo zamisliti.“ (Bürger, 2011: 713-714)

Namjesto bezbolne aplikacije avangardističkih književnoteorijskih kategorija – čija prevlast u diskursu suvremene znanosti o književnosti, uostalom, upravo potvrđuje Bürgerove teze o institucionalizaciji avangarde – iskustvo čitanja Severa potvrđuje da je pažljivo kontekstualno i književnopolitičko proučavanje odjekâ prvih avangardi od presudnoga značaja ako želimo biti osjetljivi na buduće promjene njihova značenja. Time se otvara i presudno metodološko pitanje suvremene znanosti o književnosti, odnosno, interpretativnoga profita koji nam donosi dio suvremene teorije, uvijek u opasnosti od zapadanja u tautologiju, budući da primjenjuje kategorijalni aparat na iste one fenomene koji su ga i ustanovili, dijelom ih tako okamenjujući za povijest. Smisao bi ovoga rada trebalo ocjenjivati na podlozi tog važnog pitanja.

5. Bibliografija

Primarna:

1. BK: Sever, J. (1989). *Borealni konj*. Zagreb: Mladost.

Časopisna građa:

1. *OKO: novine za kulturu*. (1975). God. 3, br. 82. Zagreb: Mladost.
2. *OKO: Novine za kulturu*. (1979). God. 7, br. 186. Zagreb: Mladost.

Sekundarna:

1. Anderson, P. (2011). „Struktura i subjekt“. U: Studentski časopis za književnost, književnu i kulturnu teoriju „k.“, god. 10, br. 10. Zagreb: Klub studenata komparativne književnosti „K.“
2. Bagić, K. (2004). *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
3. Bagić K. (2010). Kakva je okusa – ljuta bol?. U: *Vijenac*, br. 424. Zagreb: Matica hrvatska.
4. Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
5. Bauer, L. & Dujić, L. (2010). *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak: Aura.
6. Bürger, P. (2007). *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
7. Bürger, P. (2011). Avant-garde and Neo-avant-garde: an Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-garde*. U: *New Literary History*, br. 41. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
8. Bošnjak, B. (1998). *Modeli moderniteta: dekonstrukcija svijeta/jezika i postavangardni estetizam u poeziji Josipa Severa*. Zagreb: Zagrebgrafo.
9. Čegec, B. (2011). Ono što se izlaže kao nedokučivo. (intervju, r. Vuković, T.). U: *Quorum*, god. 27, br. 3-4. Zagreb: Meandar.
10. Denegri. (2003). *Inside or Outside „Socialist Modernism“? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970*. U: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. (Ur. Djurić, D. & Šuvaković, M.) Cambridge: MIT Press.
11. Flaker, A. (1988). Hrvatske inačice ine avangarde. U: Stamać, A. (Ur.) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

12. Kermauner, T. (2003). O komunizmu i nacionalizmu, književnosti i politici, Sloveniji i Jugoslaviji, bolu i Bogu. (intervju, r. Novak, B. A.). U. *Sarajevske sveske*, br. 4. Sarajevo: Mediacentar Sarajevo.
13. Mrkonjić, Z. (1971). *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zagreb: Kolo.
14. Oraić Tolić, D. (1989). *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. U: , J. (1989). *Borealni konj*. Zagreb: Mladost.
15. Oraić Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske.
16. Oraić Tolić, D. (1997). *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*.